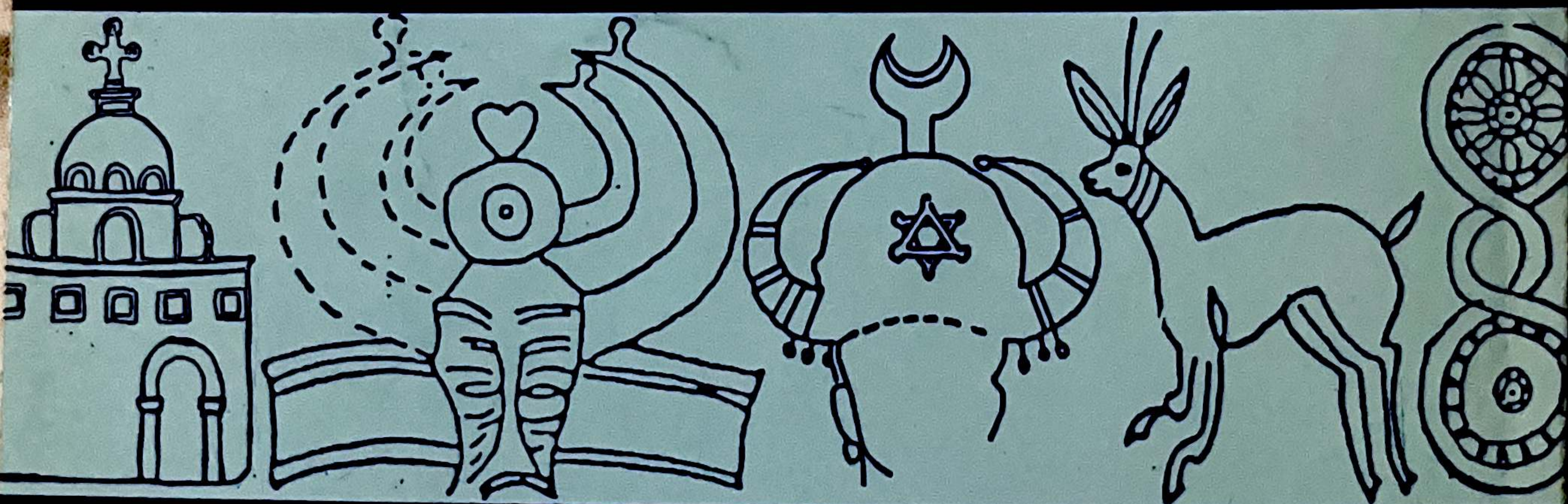
نحو وعى حضارى معاصر
سلسلة الثقافة الاثرية والتاريخية
مشروع المائة كتاب
٢٦

التصوير فى بلاد النوبة



تأليف : د . محمد غيطاس

نحو وعى حضارى معاصر
سلسلة الثقافة الاثرية والتاريخية
مشروع المائة كتاب

٢٦

التصوير فى بلاد النوبة

تأليف : د . محمد غيطاس

تصميم وتنفيذ : أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

المقدمة

تعالج هذه الدراسة ما كشفت عنه أعمال التنقيب فى بلاد النوبة من تصاوير على التحف المنقولة وعلى الجدران مما تم انقاذه أو كشفه أثناء حملة اليونسكو لانقاذ آثار النوبة والتى امتدت أعمالها بين عامى ١٩٦٠ و١٩٨٠ فى مصر والسودان . وتبدو أهمية هذه المعالجة مع ما نعرفه عن غرق المواقع الأثرية التى كانت تضم هذه التصاوير واندثارها ، كما تظهر أهميتها اذا عرفنا أنها محاولة تتجاوز حدود الوصف التسجيلى لتصاوير احدى المناطق إلى تحليل ودراسة ما عثر عليه ومعرفة مراحل تطوره وسماته الخاصة ، وهى محاولة تطلبت الالمام بالجوانب التاريخية والفنية لحضارة البلاد من خلال ما كشف عنه حديثا ، ومن خلال ما دون عن هذه الاكتشافات من تقارير ودراسات متفرقة مما تضمنه كتابنا الأول «حملة اليونسكو وأضواء جديدة على تاريخ النوبة» .

وتبدأ دراستنا فى هذا الكتاب لفن التصوير فى بلاد النوبة بدراسة عن فن التصوير النوبى ، وأهم التأثيرات الوافدة عليه . وتشير الدراسة هنا إلى وجود خط فنى عام يميز تصاوير كنائس الشرق ، ويتمثل فى بروز سمات خاصة بها مع اختلافات ثانوية تخص كل منطقة لتفوق تأثيرات فنية معينة فيها . كما تشير الدراسة إلى أن النماذج المتبقية فى مصر من التصاوير الجدارية تعد أفضل النماذج حفظا ووفرة حتى القرن التاسع الميلادى وان لم تصل إلى ما وصلت اليه تصاوير بيزنطة من ناحية الفخامة والثراء ، واستخدام مواد تتطلب نفقات كبيرة ، وكذلك من ناحية وجود أسس صارمة تحدد موضعا معينا لتصاوير بعينها على الجدران .

واقتضت دراسة فن التصوير على الجدران منا التعرض للمواضع التى ظهر بها هذا الفن ، وهى الكنائس النوبية ، فتناولنا ما حدث من تصنيف لأنماطها ، وما ذكر عن تطورها وطرق انشائها ، وما استخدم من مواد فى ذلك . وتبرز الدراسة خضوع النشاط البنائى لأحوال البلاد التى خضع لها التطور الحضارى بوجه عام .

وقبل دراسة فن التصوير على الجدران عرضنا لما عثر عليه من آثار قليلة من مخطوطات نوبية مزينة بالتصاوير ، ومن لوحات مصورة أو أجزاء منها ، وكذلك ما عثر عليه من تحف منقولة زينت بزخارف وأشكال منحوتة أو ملونة .

وتبدو أهمية فن التصوير على الجدران وما لقيه من عناية فيما كشف عنه من تصاوير عديدة فى مواقع مختلفة جعلت الدارسين يبذلون جهدا علميا لتصنيفها وتقسيمها إلى طرز . وتتجلى أهمية الدراسة هنا فى محاولة التعرف على مراحل تطور هذا الفن وارتباطها بالتطور الحضارى العام فى البلاد ، ومحاولة الكشف عن سمات كل مرحلة وما وقع من تأثيرات فنية على نماذجها . وتبرز الدراسة كثرة الموضوعات التى شاع تمثيلها وميل المصورين إلى موضوعات معينة منها . كما تظهر لنا عوامل النضج الفنى رغم عدم وجود تقاليد محلية فى مجال التصوير على الجدران .

وبوجه عام فان تناولنا لهذا الفن بالدراسة والبحث يأتى فى اطار التعرف على أبرز مجالات التطور الحضارى لبلاد النوبة فى عصر الممالك المسيحية وهو المجال الفنى ، كما كشفت عنه أعمال التنقيب فى هذه البلاد .

هذا .. وأرجو من الله – العلى القدير – أن تزيح هذه الدراسة بعضا من الغموض الذى اكتنف كثيرا من الجوانب المتعلقة بالتاريخ الحضارى والفنى لبلاد النوبة ، وأن تسد بعض الفراغ فى المكتبة العربية .

والله ولى التوفيق

د / محمد غيطاس

الفصل الأول

فن التصوير فى الكنيسة الشرقية
نشأته وسماته العامة

دخلت المسيحية بلاد النوبة على يد أتباع المذهبين الرئيسيين فى كنائس الشرق ، وكان الوجود الفعلى لكل من المذهبين فى النوبة أمرا ظاهرا كشفت عنه دراسة المكتشفات الأثرية الحديثة [١] ، وتقتضى دراسة فن التصوير فى بلاد النوبة معرفة أبرز الإتجاهات الفنية التى غلبت على فن التصوير ونشأته فى كنائس الشرق ، وتفيدنا مثل هذه المعرفة فى تحديد التأثيرات الفنية التى وقعت على فن التصوير فى بلاد النوبة ، وتمييز ما قد يكون لهذا الفن من سمات خاصة .

ولم يتح ما نشر علميا من تقارير ودراسات عامة عن مكتشفات التصوير فى بلاد النوبة معرفة الكثير عن علاقة هذا الفن بالفنون السابقة أو المعاصرة له ، كما أشارت الدراسات القليلة التى نشرت حول هذا الموضوع إلى كثير من علامات الإستفهام عن شواهد صلة هذا الفن فى الكنيسة النوبية بالفن البيزنطى ، والفن السورى المسيحى ، وفن الأقباط فى مصر .

وتشير الأعمال الفنية المنفذة فى هذه المناطق المختلفة إلى وجود خط فنى عام يجمع بينها مع سمات فنية خاصة تميزت بها كل منطقة ، نتيجة لظروف النشأة ، وعوامل التأثير الغالبة فى كل منطقة دون الأخرى .

الفن فى العصر المسيحى المبكر :

وتشير دراسة الفن فى العصر المسيحى المبكر إلى قيامه على أسس من الفنون التى عمت منطقة حوض البحر الأبيض وقت ظهور المسيحية ، وكان لهذه الفنون مدارس ظهرت فيها عملية امتزاج بين الطرز الفنية المحلية والفن الهلينى الذى انتشر فى المنطقة مع فتوحات الإسكندر منذ سنة ٣٣٢ ق.م لينشأ بذلك الطراز

الهلينستى وظهرت الإتجاهات الفنية لهذا الطراز فى الإسكندرية وبرجامون وأنطاكية وردس ، وتميزت كل منها بسمات فنية عرفت بها ، إلا أنها شهدت بصفة عامة صراعا بين النظرة المحافظة الملتزمة بالتقاليد والنظرة المتحررة من كل قيد ؛ فالفن الهلينى الذى اتسم بالترف ، والقرب من الطبيعة ، والاهتمام بالموضوع المصور وصياغته فى أبعاد ثلاثة ، جاء إلى أرض تسود فيها التقاليد الفنية الشرقية ، التى اتسمت بالحرص على سيادة التمثيل المجرد للأفكار من خلال الرمز والتصوير المباشر والبسيط دون تفاصيل كثيرة ، وعبر تصميمات اتسمت بالتسطح والإيقاع الزخرفى [٢] .

ويمكننا التعرف على هذين التيارين الفنيين الهلينى والشرقى فى بعض النماذج المسيحية المنفذة فى القرن الثالث الميلادى ، وهى نماذج نادرة ، ففى السيناجوج بدورا أوروبس على نهر الفرات (من حوالى سنة ٢٤٥م) وفى كنيسة بنفس المكان (من حوالى سنة ٢٥٠م) نرى الشخصية الشرقية فى التصاوير الجدارية بهما [٣] ، وتبرز فى اهتمام الفنان بتصوير الفكرة الأساسية بالحدث بأسلوب تخطيطى ومسطح وزخرفى ، ومن خلال الإستعانة بأقل قدر من التفاصيل [٤] . كما تتمثل هذه الشخصية الشرقية فى الوضعة الأمامية للأشكال ، وكبر حجم الشخصيات الرئيسية فى الصورة .

أما فى التصاوير التى زينت أسقف وجدران الكاتاكومبات Catacombs فى روما – وهى ترجع إلى حوالى نفس الفترة – فنجد أن الموضوعات المنفذة – وترمز للخلاص – قد تمت بالأسلوب الهلينى الذى ميز التصاوير فى بومبيى ، ويبدو واضحا هنا فى تجسيم الأشكال ، وفى القرب من الطبيعة ، وإبراز التفاصيل الدقيقة [٥] .

وعلى أية حال فقد امتزج هذان التياران الفنيان بدرجات متفاوتة فى بلدان الشرق التى كانت مهدا للمسيحية وفنونها الأولى واتخذ الفنانون المسيحيون فيها من الموضوعات اليونانية والرومانية وكذلك الأساليب الفنية وسيلة للتعبير عن مضامين عقيدتهم ، وهذا ما يصوره تاريخ الفن فى العصر المسيحى المبكر فى مصر التى تحتفظ بأقدم مظاهر هذا الفن ، فقد استعان أقباط مصر منذ القرن الرابع الميلادى بالنماذج والأساطير اليونانية والرومانية فى التصوير على منتجاتهم الفنية للتعبير

عن عقيدتهم ، ومن أهم هذه الأساطير قصة أبولو ودافنى ، وأوربا والثور ، وليدا والبجع ، وأورفيوس وايوريدس زوجته ، وأفروديت أو فينوس ، وإيروس إله الحب عند اليونان أو كيوبيد عند الرومان ، وبان إله الطبيعة ، والإلهة جايا إلهة الأرض، وديونيسوس أو باكوس إله الخمر ، وهرقل [٦] . واتخذت هذه المناظر الأسطورية ورسوم أشخاصها مكانا ملحوظا على المنسوجات والأحجار بصفة خاصة ، وتجلت فيها المؤثرات الهلينية فى الشكل الفنى ، ومثلت مع عناصر فنية أخرى كالكروم والرمان وأوانى الزهور إلى جانب التصميمات الهندسية الدقيقة .

وتشهد التوابيت التى تم صنعها فى الاسكندرية على هذا الأثر الهلينى الواضح، ففى أكاليل الزهر والأطفال العراة الذين يرقصون بين أغصان الشجر والكروم – كما نحتت على هذه التوابيت – نرى مهارة فى إبراز الواقعية وتجسيم الأشكال ، وهى سمات فنية لم يقدر لها البقاء مع استمرار التأثير الشرقى الذى تمثل فى منحوتات القرن الخامس الميلادى [٧] فى اقتصار النحت على بعدين فقط ، وفى قلة الاهتمام بالنسب ، وزيادة الاهتمام فى نحت الأشخاص بالرأس دون الأطراف واتصالها بباقى الجسم . وتمثل بعض الموضوعات المصرية القديمة جذورا لذلك التأثير الشرقى ، ووصلت هذه الموضوعات إلى هذا الفن المسيحى المبكر فى ثوبها المصرى القديم ، أو متشحة برداء يونانى رومانى ، ومن ذلك تمثيل إله النيل الذى عرف باسم الإله حابى [٨] ، وتمثيل النائحتين إيزيس ونفتيس على النسيج فى صورة سيدتين رومانيتين ، والإله انوبيس كما تم تصويره على جدران المعابد الفرعونية [٩] ، وحورس وهو يطعن الشر ممثلا فى الإله ست .

وكان للتأثيرات الفنية الفارسية والسورية دور هام فى تشكيل السمات التى لازمت فن الاقباط ، ويبدو ذلك واضحا فى رسوم الأزهار ، والحيوان والطير ومناظر الفرسان والصيد ، ووضع هالة القداسة حول الرؤوس ، ويبدو الطابع التدمرى واضحا فى منحوتات البهنسة واهناسيا المدينة ، وهو الطابع الذى يلتزم بالأوضاع الكهنوتية ، وتجاور الشخصيات مع تحوير الوحدات الزخرفية الهندسية أو المستوحاة من الأشكال النباتية أو الحيوانية [١٠] .

ومع زيادة هذه التأثيرات الشرقية قل الإهتمام بالموضوعات الأسطورية وفقدت الأشكال توازن النسب والتجسيم ، واتجهت نحو التحوير والزخرفة والطابع الشعبى ،

استخدام الألوان الزاهية ، وهذا ما تبرزه أعمال النحت والمنسوجات فى القرن السادس الميلادى ، وأصبحت الموضوعات الدينية المسيحية المتخذة من العهدين القديم والجديد أهم الموضوعات المصورة على التحف المختلفة ، ومنها : قصة آدم وحواء ، وفداء إبراهيم ، وقصص داود النبى ، ويونان والحوت ، ودانيال فى جب الأسود ، والعبرانيون الثلاثة فى أتون النار ، وغير ذلك من موضوعات العهد القديم . ومن العهد الجديد مثلت موضوعات البشارة والميلاد ، والمسيح والعذراء فى أشكال مختلفة ، ومنها صورتها وهى ترضعه أو تحتضنه ، أو صورته وهو على كرسى العرش ، أو فى صورة نصفية داخل إكليل يحمله ملاكان ، أو فى دخوله اورشليم ، أو فى هيئة الراعى الصالح ، أو وهو يقوم ببعض معجزاته مثل إقامته لإليعاذر ، أو وهو يتناول العشاء الأخير مع تلاميذه . كذلك صورت أشكال الملائكة ورؤسائهم ، وأشكال الحواريين وشغلت رسوم القديسين حيزا كبيرا فى التصوير ، ومنهم القديسين الفرسان . كما اتخذ الفنان من الحياة الدنيوية أشكالا أخرى ذات دلالات دينية ، ومنها الحيوانات المستأنسة والبرية والخرافية ، والطيور كالطاووس الذى يرمز إلى القيامة [١١] ، والحمام ويرمز إلى الروح القدس [١٢] ، والنسر ويرمز إلى القيامة وهو رمز خاص ليوحنا الإنجيلى فى رؤيا حزقيال [١٣] ، والسمك ويرمز إلى المسيح لأن كلمة «سمك» باللغة اليونانية تشمل الحروف الخمسة الأولى من اسم المسيح «يسوع المسيح ابن الله المخلص» [١٤] ، والضفدعة واتخذت رمزا لقيامة المسيح [١٥] ، والحمل وكان رمزا للمسيح ، كذلك كان سعف النخيل رمزا لدخول المسيح أورشليم ؛ إذ فرشت به الأرض عند دخوله إليها فى أحد الشعانين [١٦] ، كما كانت السفينة رمزا للكنيسة [١٧] .

وإذا كانت مصر قد احتفظت بهذه المظاهر الفنية للعصر المسيحى المبكر ، فإن المنطقة السورية الفلسطينية فى هذا العصر كانت ذات أهمية كبيرة من الناحية الدينية ، ولها شهرتها فيما يتعلق بالعمارة المسيحية المبكرة ، إلا أن ما يعرف عن فنونها التصويرية قليل ، ويختلف العلماء فى تأريخ الكثير منه [١٨] ، ورغم هذا فإن ما وصلنا من أشكال مصورة على التحف المنقولة وفى المخطوطات يشير إلى الأهمية الفنية الكبيرة للمنطقة ، وتأثيرها فى نشأة الفن البيزنطى ، وفى الواقعية التى تميز بها فن التصوير عند الأقباط . وعلى الرغم من صلة هذا الفن بالطراز الهلينيستى فإن ما يلاحظ فيه هو غلبة السمات الشرقية التى تمثلت فى حرص

الفنان على نقل الفكرة دون اهتمام بالتفاصيل ، وتفضيله للوضعة الأمامية ، وتضخيم الرأس باسلوب يخالف كل نسب الجسم ، وكذلك تضخيم الأشكال ذات الأهمية الكبيرة [١٩] .

وكانت مصر وسوريا خلال هذا العصر المسيحى المبكر خاضعتين للإمبراطورية الرومانية التى نقل قسطنطين عاصمتها فى عام ٣٣٠م إلى بيزنطة، ثم حدث فى عام ٣٩٥م ان انقسمت هذه الإمبراطورية إلى دولتين ، إحداهما شرقية ظلت عاصمتها بيزنطة أو القسطنطينية ، والأخرى غربية واتخذت روما عاصمة لها ، ثم انتقلت منها إلى راڤينا على الشاطئ الشرقى لإيطاليا ، وظلت مصر وسوريا تابعتين للدولة البيزنطية ومثلتا مع العراق وإيران المصدر الشرقى الذى أسهم فى نشأة الفن البيزنطى ، إلى جانب التأثيرات الفنية الهلينية التى انتقلت مع قسطنطين عند بنائه لعاصمته الجديدة [٢٠] . وإذا كان هذا الفن قد نشأ بفضل هذه التأثيرات الفنية وامتزاجها ، فإنه استطاع من خلال ارتباطه بالبلاط الامبراطورى فى القسطنطينية المرور بمراحل عديدة من التطور ، اتسم خلالها بالفخامة والثراء الذى يتفق ومكانة الإمبراطورية ، كما استطاع أن يمد تأثيره إلى الأقاليم النائية التابعة للدولة البيزنطية .

ويطلق بعض الدارسين على عصر جستنيان (٥٢٧ – ٥٦٥م) إسم العصر الذهبى الأول للفن البيزنطى ، وذلك لما تحقق على يديه من أعمال معمارية ضخمة جعلت منه الراعى الأول للفنون بعد قسطنطين الأكبر [٢١] .

ويتميز تصوير الأشكال فى المنحوتات وعلى التحف المنقولة فى هذا العصر والتى أنتجت فى العاصمة والمناطق القريبة منها بوضوح التأثيرات الهلينستية والسمات الفنية الكلاسيكية ، أما التحف التى عم إنتاجها فى الأقطار الشرقية التابعة للإمبراطورية فتزيد فيها التأثيرات الفنية الشرقية [٢٢] .

التصوير الجدارى وخصائصه فى الكنيسة الشرقية :

لم تحتفظ كنائس القرنين الرابع والخامس الميلاديين فى بلدان أوربا التى استمر اعتناق أهلها للمسيحية بكثير من زخارفها وأثاثها الأصلى ، فقد هدمت كثير من الأبنية القديمة لإفساح الطريق أمام أبنية أضخم ، كما أجريت بكثير منها أعمال

تجديد مستمرة ، مما أدى إلى ضياع كثير من الأعمال الفنية . ولم يتبق فى روما على سبيل المثال سوى بعض التصاوير الجدارية فى المقابر الصخرية ، وتصويرة بالفسيفساء فى كنيسة سانتا بودنزيانا Santa Pudenziana على حنية الشرقية ، ومع ذلك فقد تعرضت هذه التصويرة لإصلاحات عديدة [٢٣] . وفى روما أيضا ترجع بعض التصاوير الجدارية بكنيسة سانتا ماريا ماجيورى إلى القرن الخامس الميلادى [٢٤] .

ولم تحتفظ القسطنطينية بتصاوير جدارية من العصر الذهبى الأول - أى فى القرن السادس الميلادى ، غير أن رافينا - التى كانت فى عصر جستنيان المعقل الرئيسى للحكم البيزنطى فى إيطاليا - أبقت على أكثر الكنائس أهمية فى هذا العصر ، وهى كنيسة سان فيتالى S. Vitale . وبنيت فى سنة ٥٢٦ - ٥٤٧م ، وتمثل بعض التصاوير المنفذة بالفسيفساء فيها إرتباط هذه الكنيسة بالبلاط البيزنطى [٢٥] وتمثل إحداها - وترجع إلى حوالى سنة ٥٤٧م - جستنيان والامبراطورة ثيودورا مع أتباعهم من رجال الدين وبعض السيدات ، وتتميز الأشكال فى هذه التصويرة بطولها وأقدامها الرقيقة ووجوهها الصغيرة اللوزية الشكل ، كما تتميز بأزيائها الكهنوتية والوضعة الأمامية لها .

أما فى البلدان الشرقية التى انتشر فيها الإسلام مثل سوريا ومصر وكذلك فى شمال إفريقيا فالأمر يختلف ، إذ أدى اعتناق الإسلام إلى هجرة الكنائس فظلت على حالها ، كما ساعدت العوامل الطبيعية - كرمال الصحراء أو المناخ الجاف - على حفظ كثير من هذه الأبنية وزخارفها . وتتمثل هذه الظاهرة فى مصر بوضوح شديد ، وتعد تصاوير كنائسها من أكثر النماذج الباقية من العصر المسيحى المبكر وأقدمها .

وفى الوقت الذى تعرضت فيه تصاوير الكنائس البيزنطية فى القسطنطينية والجهات المجاورة لها لعملية تحطيم كبيرة أطلق عليها اسم الحركة اللا أيقونية [٢٦] Iconoclasm كانت التصاوير فى المناطق النائية بعيدة عن تأثير هذه الحركة إلى حد كبير ، وكذلك فإن هذه المناطق هى التى أمدتنا بالنماذج العديدة المبكرة لفن التصوير .

وترجع أقدم الرسوم الجدارية المسيحية فى مصر إلى القرن الرابع الميلادى ، وعثر عليها فى مقابر كرموز بالإسكندرية ، وهى وان ضاعت معالمها تتفق من

خلال ما تم نقله من اسكتشات [٢٧] مع ما عثر عليه فى المقابر الصخرية بروما من ناحية الموضوعات المصورة ، وارتباطها بالفن الهلنيستى من ناحية الشكل .

وتمدنا مزارات جبانة البجوات بالواحة الخارجة بنماذج باقية لفن التصوير على الجدران من هذا العصر المسيحى المبكر ، وأبرز ما فى هذه المنطقة من مزارات إثنان هما مزار الخروج Exodus ، ومزار السلام ، وأغلب المناظر التى تزين قبة المزار الأول وأكثرها أهمية هى الموضوعات التى وردت فى سفر الخروج ، ولذا كانت تسمية المزار بهذا الإسم [٢٨] ، ومن هذه الموضوعات مطاردة فرعون وجنوده لموسى وأبناء اسرائيل ، وإلى جانب ذلك مناظر لسفينة نوح ، وآدم وحواء ، ودانيال فى جب الأسود ، وتعذيب أشعياء ، ويونان والحوت ، وربيكا وابراهيم ، وأيوب ، وإرميا أمام معبد اورشليم ، وفداء إبراهيم ، والراعى الصالح ، وأضيف إلى هذه المناظر موضوعان مسيحيان هما : الشهيدة المسيحية تكلا فى وسط النار ، والعذراوات السبع يتقدمن نحو المعبد ، وتشغل هذه المناظر قبة المزار متناثرة حول مركز القبة الذى تشغله تفريعات العنب والطيور عليها .

أما فى مزار السلام فقد صورت بعض أحداث العهد القديم أيضا إلى جانب تصوير بولا وتكلا ، وسيدتين إحداهما ترمز للسلام والأخرى ترمز للعدالة ممسكة بميزان .

ونرى هنا إستعانة الفنان بالرمز لكى تصل الفكرة الدينية إلى المشاهد ، فإنقاذ نوح من الفيضان ، واسحق من التضحية به ، وبنى إسرائيل من فرعون ، ودنيال من جب الأسود ، والعبرانيين الثلاثة من أتون النار ، وأيوب من المرض ، وتكلا من الشهادة - كلها موضوعات تشير إلى فكرة الخلاص .

ويبرز الأثر الهلينى فى هذه المناظر ، فالأغصان التى تقف عليها الطيور ، وتفريعات العنب وعناقيده ، ورمز السلام ورمز العدالة تدل على هذه الروح الهلينية كما أن ثمة محاولة لاستخدام المنظور فى رسم سلم وواجهة معمارية [٢٩] ، ويبدو هذا الأثر أيضا فى الزى الرومانى الذى يرتديه جنود فرعون .

وعلى الرغم من هذه السمات الهلينية ، فإن التأثيرات الشرقية غالبة ، وتتمثل فى حذر الفنان عند عرضه لآدم وحواء عاريين ، وفى عدم حرصه على إبراز جماليات الشكل بقدر حرصه على الوصول بالفكرة إلى ذهن المشاهد ، وذلك من خلال تكوينات بسيطة وشخصيات قليلة وأسلوب زخرفى مسطح .

وشهد القرن السادس إزدهارا فى فن التصوير عند الأقباط ، ترى آثاره فيما كشفت عنه التنقيبات فى باويط [٣٠] وسقارة [٣١] من تصاوير جدارية .

وتتنوع الموضوعات الممثلة فى هذه التصاوير ، وتزيد الأساليب الفنية الشرقية فى عناصرها الفنية ، وتعد أهم ما نفذ الأقباط خلال الفترة الممتدة بين القرنين السادس والتاسع الميلاديين ، ففى باويط زينت مزارات عديدة بتصاوير يرجع أغلبها إلى القرن الثامن الميلادى [٣٢] ، على أن أقدمها يرجع إلى القرن السادس وأوائل القرن السابع الميلاديين ، وتتميز بعض الموضوعات المصورة ببهاء ألوانها والحيوية فى أشكالها ، ومثال ذلك تصويرة تمثل تعميد المسيح [٣٣] ، وتتميز بعض الموضوعات الأخرى وخاصة تلك التى تمثل صفوفا من الرهبان [٣٤] بالسكون وجمود الحركة .

وأبرز التصاوير الجدارية التى عثر عليها فى باويط شرقية من الطمى [٣٥] (اللوحة ٤٥) يتمثل فيها المسيح فى الجزء العلوى على عرشه ، تحيط به المخلوقات الأربعة التى ترمز للإنجيليين الأربعة (مرقس ولوقا ويوحنا ومتى) على شكل أسد وعجل ونسر وانسان ، ثم رئيسا الملائكة ميخائيل وجبرائيل وينحينان أمام المسيح الذى يحمل بيده اليسرى سفر الرؤيا . وفى الجزء السفلى تجلس العذراء على عرش وهى تحمل المسيح طفلا بين الإثنى عشر رسولا واثنين من القديسين المحليين ، ويحيط برؤوسهم جميعا هالات القداسة . وقد أخذت من هذا التكوين مناظر أخرى كثيرة تمثل الصعود فى الشرقيات مع بعض الإختلاف فى التفاصيل ، فقد يقل عدد التلاميذ ، وقد يحيط بالعذراء بعض الملائكة ، وقد تمثل العذراء جالسة أو واقفة ترفع يديها فى صلاة وسط التلاميذ [٣٦] .

وتظهر فى هذه الشرقية بعض التأثيرات البيزنطية المبكرة ، وتتمثل فى مراعاة الفنان للنسب وتنفيذه لطيات الثياب التى تنساب بصورة طبيعية ، كما تبرز قدرته على استخدام اللون فى التظليل ، ومحاولة التمييز بين أشكال الرسل وتجسيم الوجوه بظلال خضراء [٣٧] .

وتتمثل التأثيرات الهلينيستية فى تصاوير باويط بصفةعامة ونجدها فى الزخارف النباتية ، وفى صور الطيور والحيوانات وسلال الأزهار وفى استخدام الأشكال الرمزية كالسلام والعدالة وغيرها – وهى أشكال سبقت الإشارة إلى وجودها فى البجوات ، كما توجد كذلك فى المقابر الصخرية فى روما [٣٨] .

ولا تقتصر التأثيرات الفنية فى باويط على التأثيرات السابق ذكرها بل تظهر كذلك العناصر الفنية الساسانية والإسلامية فى كثير من التصاوير ؛ إذ استعار المصور القبطى بعض الموضوعات المدنية ، ووضعها مع المناظر الدينية دون خلق نظام كلى يجمع بين الأشكال المختلفة [٣٩] ، فنرى بين صور الأنبياء مثلا منظر غزال [٤٠] ، ومنظرا لصيد الأسد على الجدار الشمالى للمزار رقم ١٢ ، وهو من أصل ساسانى ومثل كثيرا على منتجات الفن الإسلامى [٤١] . وفى المنظر الأخير نرى شخصا يمسك بقوس يكاد السهم أن ينطلق منه ، ويلتفت إليه الأسد وهو يزأر ، وأمام الأسد نرى شجرة رمان أو برتقال رسمت بأسلوب مبسط . ويختلف منظر الأسد هنا عن المناظر التى من أصل مصرى قديم ، وذلك لأن رأس الأسد هنا فى وضعة ثلاثية الأرباع بينما تمثل بشكل جانبى فى الفن المصرى القديم [٤٢] .

أما فى دير الأنبا جيرميا بسقارة فقد عثر على شرقيات زينت بتصاوير تمثل السيد المسيح والعذراء فى أوضاع مختلفة ، منها ما يمثل قصة الصعود كما فى إحدى الشرقيات التى صور بها المسيح فى الجزء العلوى منها فى صورة نصفية ، وصورت العذراء فى الجزء السفلى على عرش بين ملاكين تحمل المسيح طفلا [٤٣] . وفى شرقية أخرى نرى المسيح فى الجزء العلوى منها ، وفى الجزء السفلى نرى العذراء واقفة ترفع يديها فى صلاة بين الحواريين وبعض القديسين [٤٤] . وفى حنية بالمتحف القبطى أيضا نرى العذراء على عرش بين ملاكين ترضع طفلها [٤٥] .

وتعددت أشكال القديسين والرهبان فى هذا الدير ، ومن أهمها تصويرة جدارية تمثل أربعة من الرهبان يقومون بالصلاة [٤٦] ، وهم من اليسار أبو نوفر السائح ومقاره وأبولو وأبيب ، واثنان من التائبين ، أحدهما يجثو عند أقدام أبيب وأبولو ، والآخر ليس ظاهرا تماما . ويمسك كل من مقاره وأبيب بالكتاب المقدس . وتؤرخ هذه التصويرة بالقرن السادس الميلادى [٤٧] (اللوحة ٤٦) .

وتظهر فى كثير من هذه التصاوير الجدارية بسقارة بعض التأثيرات البيزنطية ، وبعض الأساليب الفنية المنفذة فى باويط [٤٨] .

وترجع بعض التصاوير التى كانت تزين الحنايا والجدران فى هذا الدير إلى ما بعد الفتح الإسلامى لمصر ؛ إذ ظل الدير مأهولا برهبانه حتى منتصف القرن

التاسع الميلادى ، وهذا ما تؤكده بعض شواهد القبور التى عثر عليها وأحدها يرجع إلى سنة ٨٤٤م ، كما ترجع إحدى الصنج الزجاجية إلى سنة ٨٥٦م . ويشير كوبيل إلى أن نهاية الدير كانت قبل سنة ٩٦٠م ، وهو التاريخ الذى سجل فيه أحد المسلمين ذكرى زيارته على عمود بأطلال الدير (٤٩) .

ومن التصاوير التى ترجع إلى هذه الفترة تصويرة بإحدى الشرقيات ، صور بها المسيح وهو يمسك بالإنجيل ، ويرفع يده بإشارة البركة ويجلس على عرش دون مسند ، وإلى يساره نخلة ، وإلى يمينه صليبان ، وتحت شريط من زخرفة مضفورة رسم طاووسان متواجهان (٥٠) .

كما ترجع إلى هذه الفترة أيضا بعض أشكال الفضائل المجنحة ، وهى أشكال نصفية كتب على كل منها إسمها بالقبطية ، وتتميز بعيونها الواسعة المستديرة (٥١) .

وإذا عدنا إلى الكنائس البيزنطية فإننا نلاحظ أن الحركة اللاأيقونية قد أتت على ما كان يزين هذه الكنائس وأن تصوير القديسين قد فقد كل رعاية كان يحظى بها من الدولة التى شجعت بدلا منه فنا يعتمد على التصميمات الزخرفية من صلبان وأزهار وطيور وحيوانات ، وذلك على يد الفنانين الذين لم يفروا إلى جهات أخرى ، وعمل هؤلاء الفنانون على تطوير زخارفهم وأشكالهم والعناية بها (٥٢) ، وشملت هذه العناية العودة إلى الأسلوب الزخرفى الهلينستى والتحرر من الأهداف الكنسية (٥٣) . والنماذج المتبقية التى تشير إلى تأثير هذه الحركة قليلة جدا لأنها حطمت بدورها على يد المؤيدين لعبادة الأيقونات .

ومن هذه النماذج وأكثرها أهمية زخرفة شرقية كنيسة القديسة ايرين Irene فى القسطنطينية حيث رسم بها شكل صليب بسيط على خلفية مذهبة ، كما زخرفت شرقية كنيسة القديسة صوفيا فى سالونيك - والتى أقيمت فى عهد قسطنطين السادس (٧٨٠ - ٧٩٧م) - بصليب حلت محله بعد انتهاء الحركة اللاأيقونية تصويرة للعذراء (٥٤) .

وقد امتد أثر هذه الحركة إلى جهات نائية ، وذلك ما تكشف عنه بعض المزارات فى اليونان وجزيرة Naxos وفى البليوبونيز الجنوبى .

غير أن أثر هذه الحركة لا يظهر فى أماكن أخرى مثل فلسطين وجنوب إيطاليا (٥٥) . بل ربما كانت هذه الجهات ملجأ لأولئك الفنانين الذين فروا من القسطنطينية (٥٦) .

وبعد انتهاء الحركة اللاأيقونية والعودة إلى تمثيل المناظر الدينية ، بدأت فترة ازدهار جديدة كانت فيها الأشكال الآدمية أقل جمودا ، وأقل تسطحا ، واكتسبت التكوينات خلالها مزيدا من الحركة والعناية بالمنظور ، وذلك نتيجة العودة إلى الأساليب الفنية الهلينستية وتراث العالم الكلاسيكى عند قيام حركة تحطيم الصور . ثم شهد فن التصوير بعد ذلك فترات ازدهار أخرى فى القرن الثانى عشر والقرن الرابع عشر إلى أن بدأ يفقد ما كان عليه من فخامة وما اتسم به من عظمة .

أما تصوير الأقباط بعد القرن التاسع الميلادى فيشهد على عدم وجود صلات قوية بينه وبين ما تم تنفيذه قبل ذلك فى باويط وسقارة ، حتى أن دى بورجيه يصرح بأنه لا يمكننا أن نطلق على التصاوير التى تم تنفيذها خلال الفترة الممتدة من القرن التاسع إلى القرن الثامن عشر اسم تصاوير قبطية (٥٧) ، ويرجع ذلك إلى خضوع هذا الفن للطرز الفنية البيزنطية والإسلامية ، فالسمات الفنية القبطية الأصل قليلة ، بينما تبرز التأثيرات الإسلامية والأرمينية فى كثير من تصاوير كنائس الدير الأبيض ، وديرى الشهداء والفاخورى بإسنا ، وفى دير القديس أنطونيوس بالبحر الأحمر ، وتظهر هذه التأثيرات أيضا فى أيقونات القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين (٥٨) .

وعلى الرغم من هذه الصلة القائمة بين فن التصوير عند الأقباط وفن التصوير فى الكنيسة البيزنطية فإننا نلاحظ وجود بعض أوجه الإختلاف بين هذين الفنين، فمن الملاحظ أنه برغم الأهمية الكبيرة لتصاوير الأقباط فى تاريخ التصوير الدينى المسيحى فإن قيمتها الفنية لا تصل إلى ما وصلت إليه فى بيزنطة من تأنق ظاهرى ، كما شهد هذا الفن فى تطوره إتجاهات خاصة به نتيجة انفصال الكنيسة المصرية عن الكنيسة البيزنطية منذ فترة مبكرة ، ونتيجة لتأثير الفن الاسلامى على الأساليب الفنية لتصوير الأقباط ، وقد أدى هذا إلى ظهور تفسيرات خاصة بهم للنصوص الإنجيلية فى بعض المناظر (٥٩) ، وإلى تميزه الشديد بالسمات الفنية الشرقية .

ومن ناحية أخرى نلاحظ أن الكنيسة البيزنطية قد غلب فيها التصوير بالفسيفساء ، بينما شاع التصوير بالألوان المائية فى الكنيسة القبطية ، ويرجع هذا بصفة أساسية إلى ما تتطلبه الزخرفة بالفسيفساء من نفقات كبيرة ووجود المواد اللازمة لها كالرخام الجيد ذى الألوان الطبيعية والقطع الصدفية أو الزجاجية أو المصنوعة من عجائن ملونة بالأكاسيد المعدنية ، وهى مواد توافرت بالإمبراطورية البيزنطية . وتشير الملامح الباقية من الزخرفة بالفسيفساء فى الكنائس القبطية إلى أن استخدامها قد اقتصر على الزخارف الهندسية من أشكال رباعية وسداسية وثمانية ودوائر وصلبان ، كما هو الحال فى كنيسة أبى سرجة ، والمعلقة ، وبربارة ، وأبى السيفين فى مصر القديمة . غير أن بعض المصادر التاريخية تؤكد استخدام هذا الأسلوب فى تصوير بعض الموضوعات الدينية على جدران الكنائس القبطية (٦٠) .

ويتمثل الإختلاف بين التصوير فى الكنيسة القبطية والكنيسة البيزنطية كذلك فى أمر آخر ، ذلك أنه بعد انتهاء أزمة تحطيم الصور سنة ٨٤٣م ، ولكى يحقق التصوير فى الكنيسة أغراضه التعليمية ، منحت الصورة فى الكنيسة البيزنطية قيمة رمزية معينة وفقا للمكان الذى تشغله على جدرانها ، فلم يكن يراعى فى التصوير أن تكون ملائمة لطبيعة السطح المنفذة عليه فحسب بل روعى كذلك أن تلائم من ناحية وظيفتها الموضع الذى تشغله (٦١) . ولذلك وضع نظام صارم لزخرفة الكنائس فخصصت الأجزاء العليا بالكنيسة لأصحاب المنزلة السماوية كالمسيح الذى مثل فى صورة نصفية بقبة الهيكل ، والإنجيليين الأربعة الذين صوروا فى الحنايا أو المثلثات الركنية ، والعذراء فى حنية الشرقية رافعة يديها فى صلاة . وكرست الأجزاء السفلى من الجدران لبعض الأحداث ولتصوير القديسين المحليين والشهداء وكهنة الكنيسة . وشغلت مشاهد الحساب الأخير الجدار الخلفى لكى يواجهها المصلون عند مغادرتهم الكنيسة (٦٢) . ويلاحظ أحيانا عدم تطبيق هذا النظام بدقة ، مثلما حدث فى كنيسة أيا صوفيا حيث كانت تضاف من وقت إلى آخر بعض التصاوير فى غير الموضع المخصص لها (٦٣) .

ولم يكن هذا النظام الدقيق ساريا فى كنائس الأقباط ، فرغم أن العديد منها قد زينت شرقياته بتصويرة المسيح على العرش ، كما فى كنيسة دير الأنبا سمعان فى

أسوان ، وفى نصف القبة الشرقى بكنيسة الدير الأبيض بسوهاج ، وكنيسة دير الشهداء فى إسنا ، وكنيسة الأنبا أنطونيوس فى البحر الأحمر فإن هذا الأمر لم يكن قاعدة يلزم اتباعها ؛ إذ صور المسيح على عرشه فى صعوده بكنيسة العذراء فى دير السريان بوادى النطرون فى نصف القبة الغربى ، وصور موضوع الصلب فى نصف القبة الشرقى بكنيسة الدير الأحمر بسوهاج ، بينما صور المسيح على العرش فى نصف القبة الجنوبى ، وإلى جانب هذا لم يتقيد بوضع مناظر معينة فى أجزاء معينة من الكنيسة ، وكان هذا سببا فى عدم التعرف على المناظر المصورة فى حالة التلف الشديد (٦٤) .

وتشير بعض النصوص إلى أن تزيين كنيسة دير الفاخورى بإسنا قد خضع لعملية تخطيط قام بها أحد رجال الدين بالكنيسة ويدعى يوحنا ، وأن التنفيذ قد تم بيد شماس وراهب بالدير ، ولعل هذا يشير إلى بعض القواعد التى لزم إتباعها فى بعض الكنائس ، ويرجح هذا شيوع استخدام بعض التكوينات ، فالصعود فى شرقية باويط كان نموذجا قلد فى الطابق العلوى من كنيسة أبى السيفين فى مصر القديمة ، كما صور القديس أبو نوفر فى سقارة وفى هيكل يوحنا المعمدان بكنيسة دير أبى مقار ، وفى حصن الدير نفسه فى مزار السواح بنفس الهيئة والأسلوب .

كذلك تميز فن التصوير فى الكنيسة المصرية بعدم تصوير آلام القديسين على الأرض ، أو تعذيب الخطاة فى الجحيم ، ويؤكد بتلر أن مصر هى البلد الوحيد فى العالم الذى تميز بعدم وجود هذا النوع من الموضوعات المصورة (٦٥) . ولم يصور المسيح مصلوبا فى كنائس الأقباط إلا فيما ندر ، كذلك لم يرسم فيها عاريا كما هو الحال فى كنائس الغرب اللاتينى .

وهكذا تشير دراسة فن التصوير فى كنائس الشرق إلى وجود سمات عامة تجمع بينها ، وسمات خاصة بكل منطقة من المناطق التى ضمت هذه الكنائس ، كما تشير هذه الدراسة إلى تبادل التأثيرات الفنية بينها ، والسؤال الذى يفرض نفسه الآن هو إلى أى الإتجاهات الفنية ينتمى فن التصوير فى بلاد النوبة ؟ .

الفصل الثانى

عمارة الكنيسة فى بلاد النوبة

على الرغم من قلة المادة الأثرية المتاحة أمام الباحثين عن كنائس النوبة فى أوائل هذا القرن ؛ فقد حاولوا من خلال التعرف على سمات الكنائس التى تم اكتشافها وضع تصنيف لها ، وتتبع تطورها ، وكذلك معرفة أهم طرق الانشاء فيها ، وأهم المواد المستخدمة فى ذلك . وإذا كانت الإكتشافات فى النوبة الشمالية قد أتاحت معرفة الكثير عن كنائس المنطقة ، فإن الموقف يختلف فى النوبة العليا ، ومن هنا كان من العسير التعرف على الطرز المعمارية التى تشمل بلاد النوبة كلها .

موقع الكنيسة

لاحظ الباحثون من خلال الدراسة الميدانية وأعمال المسح والتنقيب أنه كان لكل مدينة أو قرية كنيسة أو مجموعة من الأبنية الدينية ، تقع فى العادة على حدود أماكن الاستيطان ، وفى حالات قليلة كان تشييدها فى وسط التجمعات السكانية ، كما فى قصر أبريم ، ويرجع بناء هذه العمائر الدينية على حدود مواطن السكنى من ناحية إلى قاعدة تم اتباعها وهى إحاطة الكنائس بالجبانات ، ومن ناحية أخرى إلى الرغبة فى تأسيس أحياء دينية مميزة ، غير محاطة بما يمكن أن يعيق نموها المتزايد (١) ، ويتضح هذا فى فرس ، وفى دنقلة العجوز على سبيل المثال . أما فى قصر أبريم فيبدو أن إقامة الأبنية الدينية على قمة الصخرة العالية المنحدرة لم يسمح بحلول أخرى (٢) . وفى بعض الحالات الأخرى التى تحيط فيها التجمعات السكانية بالأبنية الدينية لم يتمكن العلماء من تحديد إذا ما كانت هذه التجمعات السكانية معاصرة أم تالية لتشييد هذه العمائر .

مواد البناء

لعبت البيئة الطبيعية فى بلاد النوبة دورا مؤثرا فى تحديد مواد البناء التى شاع استخدامها ، والتى كان لها دورها فى تحديد أساليب وطرق البناء ، فقد أتاح طمى النيل مادة البناء الرئيسية فى بلاد النوبة ، وهى الطوب اللبن والآجر ، وكذلك المونة اللازمة لعمل اللحامات ، والملاط لكسوة الجدران (٣) . وفى بعض المناطق التى كان شاطئا النهر فيها شديدى الإنحدار قلت كمية الطمى المطلوبة (٤) ، إلا أن ذلك لم يقف حائلا دون محاولة الحصول عليه .

وتبدو أهمية الطوب فى بناء الأقبية والقباب فى الجزء الشمالى من النوبة ، حيث كانت المنطقة غير ممطرة فى الغالب ، ولم يكن هناك ما يدعو إلى البحث عن مواد أخرى للتسقيف . وفى الجزء الجنوبى من البلاد كان الآجر هو المادة الرئيسية المستخدمة فى بناء معظم الكنائس كما أثبتت أعمال التنقيب فى دنقلة العجوز ، وكما أشار الرحالة (٥) . وقد أدى توافر الطمى إلى سيادة حرفة البناء بالطوب ، وكان لهذا أثره على الأبنية التى استخدم فيها الحجر لبناء بعض جدرانها ؛ إذ وضح تأثرها بأساليب البناء بالطوب ، فكانت الأحجار صغيرة الحجم وغير منحوتة ، واستخدم فى بنائها مونة من الطمى ، وكسيت الجدران بملاط من نفس المادة (٦) .

وقد استخدم الحجر لبناء الأساسات ، وفى بعض الأحيان لبناء الأجزاء السفلى من الجدران ، وكان الحجر الرملى الناعم فى النوبة السفلى متوافرا وسهل القطع ، فكثر استعماله عن الأحجار الأخرى ، وتميزت طبقة المونة المستخدمة للبناء بالحجر بسمكها ، كما يلاحظ فى أبنية الأسقف بولس فى كاتدرائية فرس (٧) . واستخدم الحجر المنحوت جيدا باعتباره مادة أساسية للبناء فى حالات قليلة جدا ، كما فى فرس وقصر أبريم . كما استخدمت الأحجار لبناء العناصر المعمارية داخل الكنائس النوبية وإن لم يكن استخدامها بالقدر الذى كان عليه استخدام الطوب . وزاد استخدام الأحجار مع استخدام الأعمدة الحجرية بدلا من الدعامات المبنية بالطوب (٨) ، كما فى دنقلة العجوز وساى وفرس وجبل عدة (٩) وقصر ابريم وغيرها . كذلك استخدمت الكتل الحجرية المزخرفة فى بعض الكنائس واستغلت

أحجار المعابد الفرعونية والمروية فى البناء ، مثلما استغلت هذه المعابد نفسها فى تشييد كنائس بداخلها .

ويشير ميخالوفسكى إلى أن ما تم جمعه من كتل حجرية من المعابد الفرعونية ووجد مستغلا فى بناء كاتدرائية فرس وبعض القصور فيها بلغ خلال مواسم العمل الأربعة حوالى ٤٩٧ حجرا منقوشا (١٠) . كذلك استفاد النوبيون من الأحجار فى عمل بعض أنواع الملاط ، وفى الطلاء الجيرى (١١) .

أما الخشب فكان نادرا (١٢) ، ولم تتح الحالة التى وجدت عليها الأبنية معرفة مدى استخدام الأخشاب فى الكنيسة النوبية ، إلا أنه من الثابت أنها استخدمت فى جلسات النوافذ وأعتابها ، وفى الأثاث الداخلى للكنيسة مثل المذابح والمنابر والأحجبة (١٣) .

الطرز المعمارية لكنائس النوبة ومراحل تطورها

حاول الدارسون فى النصف الأول من هذا القرن تحديد الطرز المعمارية والأنماط الشائعة فى كنائس بلاد النوبة ، وذلك اعتمادا على ما أتيح لهم معرفته من هذه الكنائس ، وكان الطراز البازليكى هو أكثرها شيوعا . ويرى ميلهام أن المصطلح المناسب لهذا النمط من التخطيط هو dromic Plan (١٤) ، ويتكون من رواق أو سط Nave وبلاطتين ، وهيكل ذى نهاية نصف دائرية يتوجها نصف قبة ، وعلى جانبى الهيكل غرفتان صغيرتان ، من المحتمل أنهما استخدمتا للأوانى المقدسة وملابس الكهنة ، وخلف الهيكل ممر يصل بين هاتين الغرفتين ، وينفصل الهيكل عن بقية الكنيسة بجدار ذى فتحة معقودة أو عقد يقوم على أعمدة ، وكان الدخول إلى الكنيسة من الجدارين الشمالى والجنوبى ، وفى بعض الكنائس الكبيرة كانت الأبواب أمام البلاطة الغربية ، وبأعلى الكنيسة كانت توجد أروقة أو دهاليز يصعد إليها بدرج فى النهاية الغربية للبلاطة الجنوبية داخل غرفة ، ويقابل هذه الغرفة واحدة أخرى فى النهاية الغربية للبلاطة الشمالية تحدث نوعا من التماثل ، ويرى ميلهام أن هذه الغرفة – التى ربما كانت مجلسا للكنيسة أو قاعة للصلاة أو ارتداء الملابس – قد تكون حجرة للضيافة أو لراحة أعضاء المذهب القادمين من مسافات بعيدة (١٥) . والتغطية فى هذا النمط بالأقبية البرميلية . أما الكنائس التى تسقفها القباب أو قبة فوق الجزء الأوسط من الرواق

الأوسط فيرى ميلهام أنها مجرد تعديل بسيط فى تخطيط الكنائس لا يدل على محاولة اتباع التخطيط الصليبى (١٦) . والحقيقة أن هذا الرأى لا ينطبق إلا على المراحل الأولى التى أدخلت فيها القبة فى كنائس النوبة .

أما سومرز كلارك فقد قسم كنائس وادى النيل إلى ثلاثة أنماط A, B, C ، (١٧) ويشمل النمطان A, B كنائس النوبة ، وأولهما هو المعروف بالطراز البازليكى ، أما الثانى فتشكل القبة أو القباب فيه جزءا بارزا فى تسقيف كنائس هذا النمط ، ويتفق مع ميلهام فى أن التخطيط هنا مجرد تعديل للتخطيط البازليكى ، فالأجزاء الرئيسية به كالهيكل والرواق الأوسط والبلاطات شمالا وجنوبا هى نفسها ، والأبواب المؤدية إلى الكنيسة من الجدارين الشمالى والجنوبى فى مكانها المعتاد ، وكذلك الحال فيما يتعلق بالغرفتين على جانبى الهيكل ، إلا أن الدرج المؤدى إلى أعلى الكنيسة ليس سمة رئيسية فى كنائس هذا النمط (B) مما قد يعنى عدم وجود دهاليز بأعلاها . ويلاحظ سومرز كلارك أن حنية الشرقية لا تبرز خلف الجدار الشرقى فى هذين النمطين (١٨) ، وهذا ما أكدته الإكتشافات الحديثة ، باستثناء حالة واحدة برزت فيها حنية الشرقية خلف الجدار الشرقى لكنيسة تاميت البازليكية الطراز (١٩) . كذلك يلاحظ سومرز كلارك أن الكنائس الواقعة جنوبى الشلال الثانى قد استخدمت فيها الأعمدة الحجرية الصلبة التى تفصل الرواق الأوسط عن البلاطات الجانبية بدلا من الدعامات المبنية (٢٠) .

وعالج مونريه دى فيار فى دراساته عن الكنيسة فى النوبة التأثيرات الواقعة عليها ، وعلاقتها بالعمارة المسيحية المبكرة فى مناطق أخرى ، كما قسمها إلى :

- كنائس ذات تخطيط بازليكى ومنها كنائس بازليكية بها صالات فى طابق علوى وأخرى بها بلاطات تغطيها قباب .
- وكنائس ذات تخطيط مركزى .
- ثم الكنائس المشيدة بداخل المعابد الوثنية (٢١) .

وبعد الإكتشافات الأثرية الحديثة ، وزيادة المادة الأثرية تمت بعض الدراسات التى تغطى عددا أكبر مما تم اكتشافه من الكنائس النوبية ، ومنها دراسة آدامز التى قام فيها بتصنيف الكنائس معتمدا على تقسيمه للعصور المسيحية فى النوبة على النحو التالى (٢٢) :

- النمط (O ؟) ويمتد من سنة ٥٠٠ إلى سنة ٦٥٠م ، ونماذجه فى كارانوج وجنوب قرية عبد القادر .
- النمط (T) ، من سنة ٥٠٠ إلى سنة ١١٠٠م ، ويشمل المعابد المحولة إلى كنائس .
- النمط (1) وهو بازليكى الطراز ، ويشمل كنائس كبيرة (1a) ومثالها فى قصر أبريم (٥٥٠ - ٧٥٠م) ، وأخرى صغيرة (1b) ، ومثالها فى فيله (٥٥٠ - ٧٥٠م) .
- النمط (2) وهو الطراز النوبى المبكر ، ومنه نمط دبيره (2a) (٦٥٠ - ٨٠٠م) ، ونمط بوهن (2 b) (٦٥٠ - ٨٠٠م) .
- النمط (3) ، وهو الطراز الكلاسيكى ، ويمثله نمط فرس (3a) (٧٥٠ - ١١٠٠م) ، ونمط أبوسر (3 b) (٧٥٠ - ٨٥٠م) ، ونمط تاميت (3c) (٨٠٠ - ١٢٥٠م) .
- النمط (4) ، وهو الطراز النوبى المتأخر ، ويمثله نمط سره (١١٥٠ - ١٤٠٠م) .
- النمط (5 ؟) ، سنة ١٣٥٠م ؟ وتمثله نماذج فى ديفينارتى وعبد القادر .

وبرغم حرص آدامز على ذكر مميزات كل نمط من هذه الأنماط فإن من الملاحظ أن بعض الكنائس جمعت بين مميزات أكثر من نمط واحد ، كما أن هذه الدراسة سبقت اكتشاف بعض الكنائس التى حوت سمات جديدة فى تخطيط كنائس النوبة (٢٣) .

أما الدراسة التمهيدية التى قدمها Gartkiewics فتعد أكثر الدراسات نضجا وشمولا ؛ إذ قسم عمارة الكنيسة بالنوبة إلى عصور ومراحل مبينا مميزات كل فترة وأهم التأثيرات المعمارية عليها ، وكان تقسيمه لها على هذا النحو :

- الفترة الأولى : وتمتد من القرن السادس إلى القرنين السابع أو الثامن الميلاديين ، وتنقسم إلى مرحلتين :

المرحلة الأولى (٢٤) : وتأثرت الكنيسة فيها بالعمارة المسيحية فى مصر والعمارة المسيحية فى المراكز الواقعة على شواطئ بحر إيجه وفى سوريا وفلسطين (٢٥) . وتمثلها :

(١) الكنيسة المبنية بالطوب اللبن فى فرس تحت الكاتدرائية [٢٦] .

(٢) الكنيسة القديمة فى دنقلة العجوز (حوالى النصف الأول من القرن السابع) .

والتخطيط هنا بازليكى ، ومن المعتقد أنها كانت ذات ثلاث بلاطات ، وهيكل تحيط به غرفتان ، ولها بلاطة غربية Narthex ، وكانت المادة الأساسية للبناء هى الطوب اللبن . ويبدو من صغر سمك الجدران أن الأسقف كانت من الخشب [٢٧] .

والمرحلة الثانية : ويلاحظ بها اتجاهان ، أحدهما متقدم [٢٨] ، والآخر تقليدى محافظ [٢٩] .

ويتميز الإتجاه أو الخط الأول بأن كنائسه ذات تخطيط بازليكى من ثلاث أو خمس بلاطات ، وبه بلاطة غربية ، وبواجهته برجان فى بعض الأحيان ، وتمثله:

(١) الكنيسة القديمة تحت كاتدرائية قصر أبريم .

(٢) الكاتدرائية الأولى فى فرس [٣٠] .

(٣) الكنيسة ذات الأرضية الحجرية فى دنقلة العجوز [٣١] .

ويتميز هذا الإتجاه أيضا من خلال هذه النماذج بتنوع مواد البناء ، فقد شيدت الكاتدرائية فى فرس وفى قصر ابريم بكتل حجرية من المعابد المتهدمة ، وبنيت الكنيسة فى دنقلة العجوز – والتى يعتقد أنها كانت كاتدرائية المدينة – بالآجر وكانت هذه الأبنية ضخمة ، وزاد عدد بلاطتها فيما بعد إلى خمس بلاطات ، كما زودت بممر يصل بين الغرفتين الواقعتين على جانبى الهيكل ، وهو أمر أصبح شائعا فيما بعد فى معظم الكنائس النوبية . وتشير الأعمدة المكتشفة فى فرس وغيرها إلى أن السقف المسطح كان مستخدما [٣٢] .

أما الإتجاه ، أو الخط الثانى فتخطيط كنائسه بازليكى ، وقد تعلوها الدهاليز أو لا تعلوها ، وتمثله :

(١) الكنيسة الجنوبية فى فرس [٣٣] .

(٢) كنيسة الدير فى قصر الوز [٣٤] .

ويتميز هذا الإتجاه التقليدى باستمرار استخدام الطوب اللبن ، وفى بعض الأحيان تم الجمع بينه وبين الأحجار الخشنة ، وكانت الأبنية فى الغالب بدائية

جدا . ومن المحتمل أن استخدام الأقبية البرميلية قد بدأ فى هذه المرحلة ، مما يشير إلى أن النوبة شهدت تطورا فى أساليب البناء ، ولم يصحب هذا التطور تغيير فى التخطيط الذى أصبح بعد ذلك الطراز المميز للكنيسة النوبية المحلية ، وشكل أساس الإتجاه التقليدى المحافظ الذى تتميز به الفترة التالية [٣٥] .

– الفترة الثانية : وتمتد من القرنين السابع أو الثامن إلى القرنين العاشر أو الحادى عشر الميلاديين ، وتنقسم إلى مرحلتين :

المرحلة الأولى [٣٦] :

ويشمل الإتجاه الرئيسى فيها – وهو الإتجاه المتقدم – التخطيط المركزى والتخطيط المستطيل .

ويتمثل التخطيط المركزى فى :

١ – كنيسة الأعمدة الجرانيتية فى دنقلة العجوز [٣٧] .

٢ – الكنيسة التى يعتقد أنها كاتدرائية ساى .

٣ – كاتدرائية بولس فى فرس [٣٨] (الشكل ١) .

ويتمثل التخطيط المستطيل فى :

الكاتدرائية الكبيرة فى قصر أبريم [٣٩] .

والتأثيرات المعمارية فى هذا الإتجاه هى التقاليد النوبية المحلية ، وربما كان دخول التخطيط المركزى للبلاد قد تم بمبادرة رسمية من البلاط فى النوبة [٤٠] ، واعتمد هذا التخطيط على إنشاء حنيات نصف دائرية جانبية ، أو زيادات غيرت من التخطيط المستطيل للكنيسة ، وظلت كاتدرائية قصر أبريم مستطيلة التخطيط ، أى بازليكية الطراز ، وربما حددت الجدران الخارجية للكنيسة القديمة – التى أقيمت عليها جدران الكاتدرائية – الشكل العام للتخطيط . ومما يدل على الإبقاء على النظام البازليكى – مع مراعاة زيادة ارتفاع الأروقة الوسطى عن البلاطات الجانبية والغرف الأخرى التى أحاطت بها – ما تم من محافظة على أبعاد الأبنية ، كما كانت الأبنية الضخمة قبل ذلك ، فلم يتغير سمك الجدران أو المسافة بين الجدران والدعامات [٤١] .

أما المرحلة الثانية [٤٢] ، فالإتجاه الرئيسى فيها هو التخطيط الصليبى (تخطيط الصليب اليونانى المركب) ومثاله :

ضريح فى دنقلة العجوز يسمى بالكنيسة الصليبية الشكل (٤٣) وهو أحد الأشكال الأساسية للتخطيط المركزى (٤٤) . والتأثيرات المعمارية فى هذا الضريح وافدة من أرمينيا وبيزنطة ، ويقارن التخطيط هنا بتخطيط بعض الكنائس البيزنطية مثل كنيسة القديس يوحنا فى أفسس ، وكنيسة الميلاد فى بيت لحم ، وكنيسة الرسل القديسين فى القسطنطينية (٤٥) .

ولا شك أن ما بلغته العمارة الكنسية فى النوبة فى هذه المرحلة من تطور كبير، يرجع إلى حالة الرخاء التى عاشتها البلاد فى ذلك الوقت (٤٦) .

ويسير موازيا للإتجاه الرئيسى المتطور فى هذه الفترة نشاط بنائى إقليمى وتقليدى يتسم بالمحافظة ، قدم أبنية مختلفة تتبع التخطيط المستطيل ذا المحور الواحد (٤٧) ، أى التخطيط البازليكى أو شبه البازليكى ، واستخدمت فى كنائسه الأعمدة ، أو الدعامات ، وتشيع فيها نفس السمات التى فى كنائس هذا الطراز (٤٨) ، ونرى نماذج هذا الإتجاه فى (٤٩) :

١ – كنيسة الدير فى وادى غزالى (٥٠) .
٢ – الكنيسة على المنحدر الجنوبى للكوم فى فرس (٥١) .
٣ – الكنيسة فى كاجيراس (٥٢) .

– الفترة الثالثة : وتمتد من القرن العاشر أو الحادى عشر إلى القرن الرابع عشر الميلادى (٥٣) .

ولم يعد من الممكن فى هذه الفترة تمييز الإتجاه الرئيسى ؛ إذ انقسم إلى تيارات عديدة متوازية امتزج فيها الإتجاه التقليدى أيضا ، وحملت هذه التيارات فى ذلك الوقت نماذج مختلفة لتصميمات وافدة بصورة رئيسية من العالم البيزنطى والعالم الاسلامى الذى أحاط بالنوبة ، وتوغلت هذه التصميمات تدريجيا فى مواقع اقليمية متعددة ، وفقد عدد منها بالتدريج علاقته بالمراكز الرئيسية .

ومن الملاحظ أن التدهور العام فى أحوال البلاد فى ذلك الوقت كان أحد أسباب عدم وجود أعمال معمارية كبيرة ، وكانت نسبة كبيرة من الكنائس المشيدة مجددة أو نفذت بها تعديلات تتناسب وإقامة القبة الوسطى ، ولهذا تمثل التعديل والتجديد فى إيجاد دعائم قوية بدرجة كافية لحمل النظام الكامل للتغطية بالقبة أو الأقبية

التى احتلت بينها القبة الوسطى الموقع الرئيسى . وتم تحقيق ذلك بطرق مختلفة ، ففى بعض الأحيان تم إدخال نظام جديد من الدعامات فى مجموعة الأعمدة الموجودة – كما هو الحال فى كنيسة الأعمدة الجرانيتية بدنقلة العجوز ، وفى أحيان أخرى حصرت الأعمدة القائمة داخل دعامات صليبية الشكل ، كما هو الحال فى كاتدرائية فرس (٥٤) ، كما حلت انشاءات جديدة محل الإنشاءات القديمة بأكملها فى بعض الأحيان – كما قد يعتقد بالنسبة لكنيسة الدير فى غزالى (٥٥) .

ويكشف تحليل النشاط المعمارى فى هذه الفترة عن ملامح مميزة فى كنائس النوبة ؛ إذ ارتكزت تخطيطاتها على :

أولا : التصميم التقليدى المحلى للتخطيط المستطيل .

ثانيا : مجموعة من التصميمات المركزية التى تعكس الإنجاز الأخير لعمارة النوبة أو تقلد إنتاج المراكز البيزنطية بشكل مباشر .

ثالثا : تصميم القاعة المتعددة المحاور والمشتقة من العمارة الإسلامية (٥٦) ، وخضعت هذه التصميمات لعاملين مميزين :

أولهما : مبدأ تشكيل الجزء الشرقى من الكنيسة بشكل يطلق عليه «النمط النوبى» وهو تنويع للهيكل السورى الثلاثى الأقسام .

وثانيهما : هو فكرة القبة المستحدثة وقتئذ .

وقد أزال هذان العاملان الإختلافات القائمة ، ووحدا بصورة واضحة التصميمات المختلفة .

وتشير كنائس هذه الفترة فى ضوء التصميمات السابقة إلى أربعة إتجاهات :

الإتجاه الأول : (٥٨)
وتخطيط كنائسه متأثر بنمط البازليكا ذات القبة ، ونماذجه (٥٩) :

١ – البازليكا فى تاميت (٦٠) ، وتتميز بأن رواقها الأوسط مؤلف من بلاطتين تغطى كل منهما قبة .
٢ – كنيسة صغيرة ذات قبة فى قصر ابريم (٦١) .
٣ – الكنيسة الجنوبية فى سره شرق (٦٢) .

٤ – كنيسة عبد القادر ، وهيكلها على هيئة حجرة مستعرضة ، وليس من ثلاث غرف [٦٣] (الشكل ٤) . وفى تصويرة جدارية عثر عليها بهذه الكنيسة (بالمتحف الوطنى بالسودان حاليا) يبرز لنا رسم الكنيسة والشكل الأصلى لقبتها [٦٤] (الشكل ٥ب) .

والإتجاه الثانى [٦٥] ترتكز كنائسه على التخطيط المركزى الصليبى الشكل ، الذى تتوسطه قبة ، والتأثيرات المعمارية هنا بيزنطية إقليمية .

ومن نماذج هذا الإتجاه [٦٦] :

١ – الكنيسة فى نجع العقبة [٦٧] (الشكل ٣) .
٢ – الكنيسة الجنوبية بأدندان (فرس شرق) [٦٨] .
٣ – كنيسة شيمه أمليكه .
٤ – الكنيسة الغربية فى جندل إركى [٦٩] .
٥ – الكنيسة فى سونكى تينو [٧٠] .

أما الإتجاه الثالث [٧١] فان تخطيط كنائسه يرتكز على :

أ – الصليب ذى القباب .
ب – وحدة الصليب ذى القبة مع وجود غرف فى الأركان .
جـ – نموذج الصليب اليونانى المثمن .

ومن نماذج هذا الإتجاه :

١ – كنيسة الأعمدة الجرانيتية بعد أعمال التجديد الكبيرة فى دنقلة العجوز ، وتمثل التجديد فيها فى وضع البلاطة الوسطى المثمنة الكبيرة أعلى من الأجزاء الأخرى من الكنيسة ، وتغطيتها بقبة كبيرة [٧٢] .

٢ – الكاتدرائية فى فرس بعد تنفيذ التجديدات بداخلها ، حيث تم فيها ما أجرى فى الكنيسة السابقة بأسلوب أكثر تواضعا ، ودون تأكيد لدور البلاطة الوسطى [٧٣] .

٣ – كنيسة الملائكة فى تاميت ، وتمثل التخطيط الصليبى الذى أثرى بشكل يشبه ما فى تخطيط الضريح بدنقلة العجوز [٧٤] .

٤ – الكنيسة فى كولب [٧٥] ، وتمثل الحلقة الأخيرة فى سلسلة هذه التعديلات ، ويمكن ملاحظة قصر أذرع الصليب بحيث اتخذت شكل زيادات ضحلة مجاورة للجزء الداخلى المربع من الكنيسة والمغطى بقبة ضخمة .

الإتجاه الرابع [٧٦] :

وإذا كانت الإتجاهات الثلاثة السابقة قد استلهمت عناصرها المعمارية من العمارة المسيحية فإن الحالة هنا تختلف ؛ إذ يبرز فى هذا الإتجاه نظام القاعة المتعددة المحاور والبلاطات فى العمارة الدينية الاسلامية ، حيث قسمت أروقة الصلاة بواسطة الأعمدة إلى بلاطات مربعة عديدة تعلوها القباب المتماثلة ، ونقلت الكنائس فى النوبة هذا التخطيط ، وإن حافظت على التخطيط التقليدى للأجزاء الشرقية والغربية فيها [٧٧] .

ومن نماذج هذا الإتجاه :

١ – كنيسة القديس رفائيل فى تاميت ، والتى يطلق عليها إسم الكنيسة التى بجوار الشيخ [٧٩] .
٢ – الكنيسة فى كاو Kaw [٨٠] .

وغطيت فى الكنيسة الأولى ست بلاطات فقط بقباب متماثلة ، بينما تم تعديل البلاطة الوسطى فى الكنيسة الثانية قليلا . وفى الكنيسة الأخيرة يبرز تأثير العمارة الإسلامية بوضوح فى القاعة المربعة المتعددة البلاطات بها [٨١] .

وقد شيدت الكنائس وأقبيتها وقبابها فى هذه الفترة بالطوب اللبن ، والذى أصبح مرة أخرى هو المادة المفضلة فى البناء ، واستخدم الآجر فى أبنية قليلة فى دنقلة العجوز ووادى غزالى وأماكن أخرى ، وشكلت منه فى بعض الأحيان قوالب معينة ، تصلح لبناء الدعامات الدائرية ، كما حدث فى كنيسة الأعمدة الجرانيتية فى دنقلة العجوز ، وعرف هذا النوع من الدعامات المستديرة فى مصر ، كما هو الحال فى كنيسة الدير الأبيض بسوهاج ، أما المنشآت الحجرية والقباب المبنية بالحجر فى هذه الفترة فنادرة جدا [٨٢] .

وخضعت كنائس المعابد للإتجاهات المعمارية السائدة التى أشير اليها فى الفترات الثلاث ، وتدل على هذا كنائس المعابد فى قصر أبريم وعكشه وعمدا ،

فالكنيسة الأولى كانت مشابهة للتصميم المستطيل السابق ذكره فى الفترة الأولى ، وتكرر الكنيستان الآخريان تخطيط كنيسة الأعمدة الجرانيتية فى دنقلة العجوز فى الفترة الثانية ، أو تقلد التخطيط المركزى ذا البلاطة الوسطى التى تتوجها القبة فى الفترة الثالثة (٨٣) . وبهذا تخضع هذه الكنائس للإتجاهات السابق ذكرها ، ولا ينبغى النظر إليها باعتبارها مجموعة منفصلة – كما فعل مونريه دى فيار ووليام آدامز ، فالأول جمع كل الكنائس داخل المعابد فى مجموعة واحدة هى الثالثة فى تقسيمه ، وقدم الثانى تقسيما مختلفا ، إلا أنه وضع هذه الكنائس فى مجموعة واحدة أيضا ، أطلق عليها اسم المعابد المحولة «T» لتمييزها عن المجموعات الأخرى . ويذكر آدامز أن الكنائس فى المعابد ينبغى أن تعالج باعتبارها نمطا منفصلا لأنها لا تتفق مع أى من الأنماط الأخرى .

وبعد فإن ما أجرى من دراسات عن عمارة الكنيسة فى بلاد النوبة فى ضوء ما تم من اكتشافات أثرية حديثة يبرز بوضوح تام أن النشاط البنائى قد خضع للظروف التى خضع لها التطور الحضارى فى هذه البلاد ، وعبر عن مسار هذا التطور تعبيرا كاملا ، وذلك خلال العصر المسيحى المبكر ، وعصر الرخاء ، ثم العصر المسيحى المتأخر (٨٥) . وبرزت فى هذا النشاط خلال هذه العصور التأثيرات المعمارية البيزنطية الواردة من جهات عديدة من بينها مصر ، ثم التأثيرات المعمارية الإسلامية فى العصر الأخير للمالك المسيحية بالبلاد .

ولا تقتصر عملية التطور فى عمارة الكنيسة النوبية على التفاصيل الإنشائية المختلفة ، بل تمتد إلى عناصر الزخرفة ، والتزيين ، والتى شهدت بالمثل تأثيرات فنية عديدة من جهات مختلفة ، وكانت هذه العناصر الزخرفية فى البداية انعكاسا لعناصر الزخرفة فى الأبنية الوثنية ؛ إذ اعتمدت على نحت الحجر والعناية بالمظهر الخارجى للكنيسة ، ويظهر ذلك فى تيجان الأعمدة والأعتاب والكرانيش ، حيث مثلت تفريعات العنب وأشكال الطيور ، ثم حدث التطور الكبير متمثلا فى تزيين جدران الكنائس بالتصاوير والتى شهدت بدورها مراحل تطور عديدة .

الفصل الثالث

توضيح المخطوطات والتصوير على التحف المنقولة فى بلاد النوبة

لم تكشف عمليات التنقيب فى بلاد النوبة عن كثير من المخطوطات المزوقة أو التحف المنقولة المزينة بالتصاوير ، والقليل الذى تم اكتشافه منها لا قيمة له من الناحية الفنية أو من ناحية ما أضافه إلى معرفتنا عن فن التصوير على هذه المواد.

وإذا كانت الشواهد الدالة على التحول المبكر للمسيحية فى بلاد النوبة تشير إلى استخدام بعض الرموز والأشكال المسيحية فإنها تشير بنفس القدر إلى أنها قد وجدت على تحف لا يوجد ما يؤكد أنها صنعت فى بلاد النوبة (٢) ، ومن المرجح أنها كانت ضمن المبادلات التجارية بين النوبة ومصر. ومن الطبيعى أن تختلف نشأة هذا الفن فى النوبة عن نشأته فى البلدان التى دخلتها المسيحية فى وقت مبكر، فالانتشار الواسع للمسيحية فى القرن السادس الميلادى فى بلاد النوبة بعد اعتناق ملوكها لها ، واعتماد معتنقيها على رجال الدين فى الكنيسة المصرية والكنيسة البيزنطية لم تصحبه محاولات من المعتنقين الجدد للمسيحية للبحث عن وسائل تعبير فنى جديدة فى وقت كان قد اكتمل فيه نضج هذه الوسائل عند جيرانهم ، واستعرت كثير من الأشكال الفنية وأصبح الهدف هو مزيد من التطوير فى الأساليب الفنية .

التصوير فى المخطوطات النوبية :

وتشير بعض المخطوطات التى عثر عليها فى بعض مناطق النوبة الشمالية إلى تأثير المخطوطات القبطية عليها من الناحية الفنية ، ومن هذه المخطوطات المدونة باللغة النوبية القديمة مخطوط من الرق باسم « معجزة القديس مينا » عثر عليه فى

سره ، ونشره بودج فى سنة ١٩٠٩ (٢)، ومن المحتمل أنه كتب فى القرن التاسع أو العاشر الميلادى (٣) . ويتمثل التأثير القبطى فى هذا المخطوط فى استخدام المداد الأحمر لكتابة العناوين ، ووجود شريط من زخرفة مضفورة باللون الأسود تشبه زخرفة الصفحات الأولى فى بعض المخطوطات القبطية ، كما أن العدد الأكبر من الحروف المستخدمة فى المخطوط يونانى فى هيئة تشبه ما يوجد فى المخطوطات القبطية (١) .

وفى التصويرة التى يضمها المخطوط (Fol . 10 a) نجد تمثيلا للقديس مينا على ظهر جواد ، ويرتدى القديس قميصا ومنطقة وعباءة زخرفت بعض أجزائها ، ويمسك فى يده اليمنى بحربة طويلة يتجه رأسها المدبب نحو الأرض ، ويعلو رأسه ثلاثة تيجان أوسطها متوج بصليب يشبه الصليب القبطى إلى حد ما ، وتحت جواد القديس شكل رجل ملتح يقف وهو يمسك بحافر الساق اليسرى الأمامية للجواد بيده اليمنى (لوحة١) .

وقد رسمت الأشكال فى هذه التصويرة بخطوط منسابة متناغمة استطاع بها المصور التعبير عن موضوعه دون تفاصيل كثيرة . وتحتفظ التصويرة بكثير من السمات الفنية الشرقية التى سبقت الإشارة إليها ، والتى توجد فى كثير من تصاوير المخطوطات الإسلامية ، ومن هذه السمات تمثيل الجواد فى وضعة جانبية ، وكذلك وجه القديس وساقه اليمنى ، بينما مثل صدره فى وضعة أمامية ، والفارس فى وضعته هذه يشبه شكل الإله حورس على قطعة حجرية قبطية بمتحف اللوفر فى باريس ويظهر فيها حورس مرتديا زيا حربيا يطعن تمساحا بحربته . ولا يحد التصويرة فى هذا المخطوط إطار ، ولم ترسم أرضية تقف عليها الأشكال المصورة . ويلاحظ أيضا عدم مراعاة النسب التشريحية فى رسم ساقى الجواد الأماميتين ، ورغم هذا فإن الشكل لا تنقصه الحيوية .

كذلك عثر على بعض التصاوير الأخرى على الرق فى قصر أبريم وجزيرة عبكه وفى سره أيضا ، غير أن قيمتها الفنية تبدو ضئيلة (٥).

اللوحات المصورة (الأيقونات) :

لم تكشف أعمال التنقيب فى بلاد النوبة عن كثير من اللوحات المصورة التى يمكن اعتبارها أيقونات أو صورا دينية منقولة للإستخدام الطقسى ، غير أن عدم

العثور على عدد كبير منها لا يعنى عدم استخدامها ، فكاتدرائية فرس على سبيل المثال لم تظهر بها التصاوير الجدارية قبل القرن الثامن ، ومع المكانة الدينية التى كانت لهذه الكاتدرائية ، وكذلك مع الأهمية الكبيرة التى اكتسبتها الصورة الدينية فى العقيدة المسيحية يصبح من الضرورى استخدام مثل هذه اللوحات خلال الفترة الممتدة من تاريخ إنشاء هذه الكاتدرائية إلى تاريخ تنفيذ التصاوير الجدارية الأولى بها .

ومما يرجح استخدام الأيقونات فى كنائس النوبة ما عثر عليه فى أنقاض درج الكهنوت بكنيسة بوهن (قرب وادى حلفا) من تصويرة صغيرة على الخشب ، يبلغ ارتفاعها ١١٧ مليمترا ، وعرضها ٣٩ مليمترا ، محفوظة حاليا بمتحف الخرطوم (٦) . وتشير الأبعاد الصغيرة لهذه التصويرة إلى احتمال أن تكون قد شكلت جزءا من لوحة أكبر فى حجاب الكنيسة ، أو كانت جزءا من غلاف أحد المخطوطات . وعلى أية حال فان التصويرة تمثل أحد الإنجيليين أو القديسين بأسلوب ينتمى إلى القرن السابع الميلادى ، والحالة التى يبدو عليها الشكل لا تظهر إذا ما كان واقفا أم جالسا ، غير أن وجود كتاب على إحدى ركبتيه يرجح وضعة الجلوس. والتصويرة منفذه بطريقة التمبرا على أرضية حمراء ، وتتم فى هذه الطريقة إذابة الألوان بمادة غروية كالغراء أو الصمغ أو زلال البيض . وقد لونت الأجزاء الظاهرة من الجسم باللون الوردى ، ولونت اللحية والشعر بلمسات بيضاء وبنية ، والملابس بلمسات بنية وزرقاء ويشير التاريخ الذى يرجح رجوع هذه اللوحة إليه إلى التأثير الفنى القوى لمصر على هذه البلاد فى ذلك الوقت . وكانت مصر هى النبع الذى نهلت منه بيزنطة وغيرها من البلدان المسيحية فى الشرق أساليب تنفيذ هذا النوع من الصور الدينية ، وقام تنفيذها فى مصر على أصول من اللوحات الجنائزية التى أطلق عليها اسم لوحات الفيوم والتى استمدت بدورها أصولها الأولى من أقنعة الموتى على التوابيت المصرية القديمة . ومن النماذج المبكرة للوحات القبطية المصورة إثنتان عثر عليهما فى دير أبولو بباويط ، توجد إحداهما بمتحف اللوفر فى باريس ، وصور بها المسيح مع القديس مينا (٧)، وترجع إلى القرن السابع الميلادى، وتوجد الأخرى بمتحف برلين وصور بها الأسقف ابراهام – كما تشير الكتابات باللوحة – فى شكل نصفى ، ويتميز الشكل بحرص الفنان على إبراز

السمات الرئيسية لملامح الوجه ، وترجع هذه اللوحة أيضا إلى القرن السابع الميلادى (٨) .

ومن الملاحظ أن الأيقونات المنفذة فى بيزنطة خلال هذه الفترة المبكرة كانت قليلة، ويرد تالبوت رايس هذا إلى اهتمام بيزنطة بالحفر والتطعيم على المعادن والتصوير بالفسيفساء ، وكذلك إلى الشكل الذى ظهر عليه الحجاب فى ذلك الوقت اذ لم يصبح حاملا خشبيا للأيقونات إلا مع القرن الرابع عشر الميلادى (٩). ويسود الطابع الشرقى فى الأيقونات البيزنطية القليلة التى ترجع إلى هذه الفترة المبكرة ، شأنها فى ذلك شأن الكثير من المنتجات الفنية المعاصرة ، وأرجح الإحتمالات أن تنفيذها قد تم فى فلسطين ، وانتقلت إلى بيزنطه مع الحجيج (١٠) .

ومما يؤكد أيضا إستخدام الأيقونات فى بلاد النوبة ما عثر عليه فى الكنيسة الرئيسية بعبد الله نرقى من قطعتين من أيقونة خشبية صورت عليهما أجزاء تمثل أحد القديسين بألوان زرقاء وصفراء (١١).

النحت على الحجر والتصوير على التحف المنقولة الأخرى :

لم يقتصر تمثيل الأشكال الدينية فى النوبة على هذه اللوحات المصورة ، فقد احتلت الأشكال والزخارف المحفورة فى الحجر ببعض الكنائس وعلى شواهد القبور جانبا مهما فى مجال التصوير الدينى .

وقد عثر بين بقايا الكاتدرائية الأولى فى فرس – والتى ترجع إلى القرن السابع الميلادى على إفريز زخرف بأشكال الحمام ، وهى أشكال تشير فى وضوح إلى التأثير القبطى على فن النحت على الحجر فى بلاد النوبة (١٢)، مثلما برز تأثير الفن الهلنيستى على بعض الزخارف التى استعارها الفن المروى من هذا الفن ، ويظهر ذلك فى شكل اللفائف النباتية المحفورة على الحجر الرملى ، واللفائف الحلزونية المنحوتة على تيجان الأعمدة (١٣).

وأعتمدت زخرفة الكاتدرائية فى قصر ابريم على نحت الأحجار بصفة أساسية ولم يعثر بها على آثار تصوير بالألوان المائية على الجدران . وكان ما تبقى من نماذج النحت على الحجر فى مواقعه الأصلية بهذه الكاتدرائية قليلا ، أما ما عثر عليه منها فى الأنقاض داخل الكاتدرائية وخارجها فكان كثيرا ، ومنها بعض الصلبان المحفورة على الأعمدة الجرانيتية . ونحتت على بعض صنجات العقود

فى أروقة الكنيسة بعض الأشكال التى تشير الى تأثير الأساليب الفنية الإسلامية المنفذة بصنجات العقود فى أبواب القاهرة الفاطمية ، والأشكال المحفورة عبارة عن زهور داخل دوائر من حبيبات اللؤلؤ ، وزهور أخرى تعطى تمثيلا زخرفيا للصليب إلى جانب شكل طائر محور (١٤).

وبالإضافة إلى ذلك عثر على قطع حجرية بها أشكال زهور وزخارف مضفورة ومتكسرة وأعضان الكرم وأوراقه وعناقيده بأسلوب محور ، ونفذت هذه العناصر بنفس الأسلوب الذى نفذت به على المنحوتات الحجرية القبطية فى القرنين السادس والسابع الميلاديين .

ومن العناصر والأشكال الزخرفية التى عثر عليها أيضا فى قصر أبريم تلك التى حفرت على سبعة من شواهد القبور فى جبانة مجاورة للكاتدرائية . ومن هذه الشواهد السبعة ستة شواهد كاملة ، خمسة منها مؤرخة بين سنة ١٠٣٦م وسنة ١١٣٢م ، والشاهد السابع غير كامل ، ويرجح رجوعه إلى نفس الفترة . والتصوير على الشواهد السبعة باللغة اليونانية ، وهى لبعض أساقفة فرس وأبريم وقورته :

١ – شاهد قبر الأسقف ماريا نوس ، اسقف بخورس الذى تنيح فى سنة ١٠٣٦م(١٥)، وحفر بهذا الشاهد شكل صليب .

٢ – شاهد قبر ماريا نوس أسقف ابريم (؟) ، وتنيح فى سنة ١٠٧٣م ، وبه شكل قبتين يتوج كل منهما صليب ، وبين القبتين شكل زهرة ثمانية البتلات وصليبين صغيرين .

٣ – شاهد قبر عيسو اسقف ابريم ، وتنيح فى سنة ١١١٠م ، ويزينه تمثيل لأشعة الشمس داخل نصفى دائرة متداخلين .

٤ – شاهد قبر جورج أسقف أبريم ، وتنيح سنة ١١٢٥ م ، ويزينه شكل إشعاعى مماثل داخل نصف دائرة .

٥ – شاهد قبر باسم ماريانوس ، وكان أيضا أسقفا لأبريم ، وتنيح فى سنة ١١٣٢م وتزينه ثلاث قباب متوجه بصلبان .

٦ – شاهد قبر باسم ماريانوس أسقف قورته ، وربما كان هذا الشاهد مؤرخا بالقرن الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى، وتزينه أيضا ثلاث قباب تتوجها صلبان.

٧ – شاهد قبر غير كامل لبطرس أسقف أبريم ، وهو غير مؤرخ ، ويزينه شكل اشعاعى(١٦) .

وقد استخدم التلوين فى كثير من هذه الشواهد لتحديد الزخارف والحروف الكتابية ، وتتسم الأشكال هنا بالروح الهندسية ، وتشبه المشعة منها ما يوجد على نماذج مماثلة من شواهد القبور القبطية ، وكذلك على بعض التحف القبطية الأخرى .

كذلك عثر فى قصر أبريم على قطع حجرية حفرت عليها أشكال الحمام الذى ينشر أجنحته وذيله الكبير بصورة يبدو معها أقرب إلى أشكال الطواويس ، ويحمل كل طائر شكل صليب على رأسه . ويبدو الشبه واضحا بين هذه الأشكال وشكل الحمام الذى حفر على بعض شواهد القبور التى عثر عليها بأرمنت والأقصر ، وتتميز الأشكال النوبية والقبطية بالروح الهندسية السائدة فى تصميمها (١٧).

ورسمت أشكال الطيور والحيوانات بهذا الأسلوب المحور والتخطيطى على كثير من التحف الفخارية والخزفية التى عثر عليها فى مناطق عديدة من بلاد النوبة ، مثل عبد الله نرقى وتاميت وفرس ودبيره غرب ، ومن هذه الأشكال الحمام والغزلان والأسماك والأرانب (شكل ٦) . كما رسمت أشكال الصلبان والزخارف النباتية مثل أنصاف المراوح النخيلية والزهور المنفذة باسلوب هندسى ، وكذلك الزخارف الهندسية مثل الدوائر والأشرطة والمعينات والخطوط المتموجة والزخارف المضفورة (١٨).

أما الأشكال الآدمية فقد مثلت أيضا على بعض القطع الفخارية والخزفية ومنها أشكال بعض القديسين ، ومن ذلك شكل قديس فارس على ظهر جواده (١٩). وزخرفت آنية عثر عليها فى مينارتى – وترجع الى حوالى سنة ١٠٠٠ – ١١٠٠م – بوجه امرأة ووجه رجل بالحفر الغائر والتلوين ، وبين الوجهين حفر أيضا شكل قرد يقبض على رقبة آنية (٢٠).

وعلى تحفة خشبية صغيرة عثر عليها فى قصر أبريم سنة ١٩٦٦ حفر شكل ملاك أو أحد روساء الملائكة يرتدى زيا كهنوتيا ذا طيات طبيعية إلى حد ما وتحيط برأسه هالة وله جناحان ، وكانت هذه التحفة مما يعلق على الصدر متدليا من الرقبة ، وربما كانت شارة لمنصب دينى ، فقد عثر عليها فى الجبانة الواقعة جنوبى الكاتدرائية والتى دفن فيها الأساقفة وبعض الشخصيات الأخرى (٢١).

كذلك أشارت تقارير الحفائر المنفذة فى قسطل وبلانه وتافه ودابود وكلابشه وعمدا والسبوعه خلال الفترة الواقعة بين سنة ١٩٥٨ وسنة ١٩٦٣ إلى العثور على

بعض التحف المعدنية كالفضة والبرونز والحديد ، زخرفت ببعض أشكال الطيور والحيوانات كالنسر والأسد ، وبأشكال الصلبان والأهلة ، وزينت إحدى هذه التحف بشكل للملاك ميخائيل ناشرا أجنحته وممسكا بصليب (٢٢).

ورغم ما تقدم فان ما عثر عليه ببلاد النوبة من تصاوير على بعض أجزاء المخطوطات، وبعض اللوحات المصورة والتحف المنقولة لا يسمح بالتعرف على نشأة وتطور فن التصوير على هذه المواد ، غير أن ما يمكن تقريره هو وجود هذه المواد وتزيينها بعناصر وأشكال مختلفة ، استمد أغلبها أصوله من الفن القبطى . وإذا كنا لم نتمكن من التعرف على الجوانب المختلفة لفن التصوير على هذه المواد فان التصوير بالألوان المائية على الجدران يمدنا بمعلومات لا حصر لها عن هذا الفن .

الفصل الرابع

التصوير على الجدران فى بلاد النوبة
طرزه وتطوره

يشهد ما وصلنا من فرسكات زينت بها جدران الكنائس فى بلاد النوبة على تلك الأهمية الكبيرة التى كانت لفن التصوير الجدارى فى المنطقة ، وهو أمر يؤكده تعدد المواقع التى ضمت كنائس مزينة بالتصاوير ، كما أكدته اشارات المؤرخين والرحالة .وأقدم اشارة لتصويرة جدارية فى بلاد النوبة وردت فيما ذكره أبو المكارم من أنه كان للملك جورج الأول (٨٥٦ أو ٨٥٩ أو ٨٦٦ - ٩٢٠م) صورة بمدينة درمس (كلابشة) يظهر فيها شيخا كبيرا يبلغ من العمر ثمانين عاما (١).

وتمثل مشاهدات الرحالة الأوربيين مصدرا من مصادر معرفتنا عن التصاوير التى زينت بها كنائس الممالك المسيحية فى بلاد النوبة . ومن هؤلاء الرحالة : فردريك لويس نوردن F.L.Norden الذى ترك لنا أقدم وصف حديث لتصويره بكنيسة وهى تلك التى بمعبد عمدا (٢). وكانت زيارة هذا الرحالة الى مصر فى عام ١٧٣٧م .كما خلف لنا الرحالة السويسرى بوركهارت John lewis Burcha-rdt فى كتابه Travels in Nubia.– والذى نشر فى لندن سنة ١٨١٩ م – وصفا لبعض التصاوير فى المناطق التى قام بزيارتها منذ أن أتى إلى مصر فى سنة ١٨١٢م (٣)، غير أن إشارات بوركهارت إلى هذه التصاوير جاءت مقتضبة ولم نحظ بنقل صورة مفصلة لتصاوير عديدة تعرضت بعد ذلك للاندثار ، وهى ظاهرة نلحظها - أيضا - فيما أورده ريتشارد ليبسيوس (٤) وغيره من الرحالة (٥).

وكان للدراسات الميدانية التى قام بها بعض العلماء فى أوائل هذا القرن فضل كبير فى الاشارة إلى العديد من التصاوير التى زينت بها كنائس النوبة ومن ذلك ما أورده جيوفرى ميلهام (٦).

وحوت كتابات جريفيث (٧) ومونريه دى فيار (٨) معلومات عن معظم ما تم اكتشافه من تصاوير جدارية قبل حملة اليونسكو . وتتجلى أهمية ما دون فى مؤلفات هذين العالمين ، وما نشر على يديهما من صور فوتوغرافية ورسوم منقولة باليد فى أن كثيرا مما نشر قد اندثر ، ومن ذلك تصاوير بعض الكنائس فى نجع العقبة وأرمينا وتاميت وجبل عده وادندان وفرس وقصر الوز وسره وقصر ايكو وجزيرة عبكة وجندل اركى .

ورغم هذا فقد تم انقاذ كثير من التصاوير التى ظلت باقية ، وتم نقلها إلى المتحف القبطى فى مصر ، ومتحف الخرطوم بالسودان أثناء حملة اليونسكو ، غير أن هذه التصاوير لم تجد اهتماما كافيا من الباحثين بسبب الغموض الذى أحاط بتاريخ المنطقة بصفة عامة قبل اكتشافات حملة اليونسكو ، ولأنها ليست فى حالة جيدة من الحفظ بدرجة تمكن الدارسين من تبين خصائصها ومميزاتها فى وضوح وشمول . واختلف الأمر بعد قيام بعثات التنقيب بأنشطتها الضخمة أثناء حملة اليونسكو ؛ إذ تم الكشف عن كنائس جديدة زينت جدرانها بالتصاوير ، وعثر عليها فى حالة جيدة من الحفظ إلى حد كبير ، وبأعداد كبيرة هيأت للدارسين فرصة طيبة للدراسة والبحث وساعد على هذا ما عثر عليه من نقوش مصاحبة لهذه التصاوير ، وما عرف عن تاريخ النوبة من خلال الاكتشافات الأخرى .

مواقع التصوير :

وكانت كاتدرائية فرس أهم موقع أمدنا بتصاوير عديدة زادت عن مائة وعشرين تصويرة ، تم اقتسامها مناصفة بين السودان وبولندا . وتليها فى الأهمية كنيسة عبد الله نرقى التى كشفت عنها البعثة الهولندية أثناء حملة اليونسكو أيضا وأمدتنا هذه الكنيسة بتصاوير عديدة فى حالة جيدة من الحفظ نسبيا . ولم تكن هاتان الكنيستان هما الوحيدتين اللتين تم الكشف عنهما أثناء هذه الحملة ، فقد أمدتنا بعض أعمال التنقيب بتصاوير كانت تزين جدران الكنائس فى مواقع أخرى وذلك فى سره ودبيره غرب ومينارتى وسونكى تينو وغيرها .

وإذا أردنا أن نحدد أهم المواقع التى زينت كنائسها بالتصاوير الجدارية فى بلاد النوبة ، فإننا نلاحظ أن المعابد التى حولت أجزاء منها إلى كنائس كانت من المواضع التى حرص النوبيون على تزيينها بالتصاوير ومنها: المعبد الجنوبى بتافه، وأشارت بعثة المعهد التشيكوسلوفاكى للاثار المصرية بجامعة تشارلز إلى

عثورها به على بقايا صغيرة من الملاط زينت ببعض الأشكال (٩) وكان بوركهارت قد أشار إلى وجود بعض مناظر القديسين على جدران هذا المعبد ، وفى معبد آخر بنفس الموقع (١٠) .

وفى معبد كلابشة أشار بوركهارت كذلك إلى وجود كثير من صور القديسين على جدران المعبد (١١) . وأشار أرثر ويجال إلى وجود تصويرة بالمعبد تمثل الفتية الثلاثة فى أتون النار (١٢) . وشاهد جوتييه Gauthier أيضا هذا المنظر ، كما شاهد بقايا تمثل هالة ضخمة بداخلها رأس أحد القديسين وبأسفلها الى اليمين رأس سيدة(؟) تميل جهة اليسار (١٣) .

وأشار بوركهارت إلى بقايا رسوم لبعض القديسين فى كنيسة معبد الدكة (١٤) ، كما ذكر ويجال أن من تصاوير هذه الكنيسة واحدة تمثل موضوع المسيح على العرش وأخرى تمثل الصلب (١٥) .

وأشار نوردن إلى بعض مناظر تمثل الثالوث والرسل وأشكال بعض القديسين على جدران كنيسة معبد عمدا (١٦) .

وقد اندثرت تصاوير كنائس المعابد الأربعة ويختلف الحال فيما يتعلق بكنيستى معبد وادى السبوع ومعبد أبو عوده ؛ إذ نقل ما تبقى من التصاوير المسيحية بهما إلى المتحف القبطى (١٧) . وكانت قد حطمت من أجل بناء كنيسة معبد وادى السبوع معظم التماثيل الأوزيرية بقاعة الهيبوستيل ، وكسيت الجدران باللبن والملاط ، وبنيت حنية الشرقية بين عمودين ، كما شيدت بعض الجدران – الأخرى ، وبنى المذبح فى مواجهة الشرقية (١٨) أما المنحوتات المصرية القديمة فقد كسيت بملاط من الطمى والكاولين وصورت عليه بعض الموضوعات ودونت بعض النقوش المسيحية ونقل منها إلى المتحف القبطى اثنتان وعشرون تصويرة ونقشا تبلغ مساحتها الكلية أربعة وعشرون مترا مربعا (١٩) .

أما فى معبد « أبو عوده» فقد شيدت كنيسة نقل منها خمس عشرة تصويرة تقدر مساحتها الكليه بنحو ٢٢,٥ مترا مربعا (٢٠) .

وتمثل بعض تصاوير كنيسة معبد وادى السبوع المسيح فى صورة نصفية يشير بإشارة البركة (٢١) ، والرسل (٢٢) ، ورئيس الملائكة ميخائيل (٢٢)(اللوحة ٢) الذى مثل فى صورة نصفية داخل هالة كبيرة ، ويقف إلى اليمين شخص ، ربما كان مشيد الكنيسة . ويحيط بهالة رئيس الملائكة دائرة يخرج من محيطها الخارجى فى

جميع الإتجاهات مجموعة من خطوط ثلاثية حمراء ربما تمثل أشعة مضيئة . وتزين ثوب رئيس الملائكة وريدات حمراء منتثرة ، كما تزين جناحيه خطوط حمراء متقاطعة تكون مربعات أو تصميما يشبه الشبكة على أرضية صفراء . كذلك صور قديس ، ربما كان يمثل يوحنا المعمدان [٢٤]، وصور القديس بطرس وهو يمسك بمفتاح كبير [٢٥]، وفى تصويرة أخرى له بنفس الكنيسة نراه وقد أمسك بمفتاح صغير أمام صدره [٢٦] (اللوحة٣) . وصور أحد القديسين فى وضع الصلاة ، وتشير سجلات المتحف القبطى إلى أنه القديس جورج [٢٧]، بينما يذكر مونريه دى فيار أنه القديس اسطفانوس [٢٨] ، وليس هناك فى الحقيقة كما يذكر جوتييه Gauthier ما يساعد على التعرف على شخصية هذا القديس بصورة مؤكدة [٢٩] .

ومن الموضوعات التى تم تمثيلها فى كنيسة هذا المعبد موضوع الميلاد [٣٠] ، وكذلك أشكال الصلبان [٣١] (اللوحة ٤) .

وفى كنيسة معبد « أبو عودة» صور المسيح ، كما صور أحد القديسين الشهداء[٣٢] (اللوحة ٥) ، وزينت الكنيسة بزخارف هندسية دقيقة [٣٣] .

كذلك حرص النوبيون على تزيين جدران كنائسهم التى شيدوها فى مواقع أخرى ومنها كنيسة نجع العقبة ، وهى من الكنائس المتأخرة ، ويؤرخها فيرث بالقرن الحادى عشر الميلادى [٣٤] . وقد نقلت بعثة مصلحة الآثار فى مارس سنة ١٩٦٤ الرمال التى كانت تملأ هذه الكنيسة وفصلت من جدرانها ثلاث تصاوير كانت لا تزال فى حالة جيدة من الحفظ نسبيا ، وتمثل إحداها خنزيرا يبتلع أناسا ينهضون من قبورهم ، ويواجه هذا الخنزير تمساح على الجانب الآخر [٣٥]، وتمثل الثانية جزءا من منظر يمثل العذراء بين ملاكين ، أما الثالثة فتبقى منها جزء يمثل النصف السفلى لأحد القديسين[٣٦] . ولم تكن هذه التصاوير هى الوحيدة التى زينت بها جدران هذه الكنيسة ، إذ مثلت بعض الأشكال الأخرى غير أنها اندثرت، ومنها أشكال بعض القديسين والرسل ، ويجلس هؤلاء الرسل على عروش متجاورين ، ويضم كل منهم إلى صدره كتابا بيده اليمنى ، ويسنده باليسرى ، وتحيط برأس كل منهم هالة ، ويرتدون عباءات فوق ثياب أخرى [٣٧] . ويعلو أشكال الرسل آثار أقدام لأشكال أخرى يرتدى أصحابها أحذية رصعت بالأحجار الكريمة والى جانب ذلك مثلت على جدران الكنيسة أشكال أخرى لبعض القديسين وأفرع الكرم المحورة والصلبان .

وفى أرمينا أشارت البعثة الأثرية لجامعتى بنسلفانيا وييل سنة ١٩٦٢ إلى عثورها على بقايا فرسكات كانت تزين جدران غرفة بكنيسة صغيرة على الشاطئ الغربى[٣٨] .

وفى تاميت زينت كنيسة القديس رفائيل (كنيسة الشيخ) [٣٩]، وكنيسة الملائكة[٤٠] بتصاوير جدارية عديدة ، يحتفظ المتحف القبطى بما تبقى منها[٤١] وتتسم تصاوير الكنيستين بقرب أساليبها الفنية من الأساليب التى تميز بها تصوير الأقباط من ناحية والتصوير فى النوبة من ناحية أخرى ، كما تتسم الموضوعات التى تم تمثيلها بتنوعها إلى حد ما ، ففى كنيسة القديس رفائيل صور المسيح على العرش فى شرقية الكنيسة ، وفى الجزء السفلى من التصويرة مثلت العذراء بين الرسل جالسة تحمل الطفل [٤٢] . ومثلت العذراء فى تصويرة أخرى جالسة تحمل المسيح الطفل [٤٣] ، وصور رؤساء الملائكة (اللوحة ٦) ، والقديسون [٤٤]، والصليب مع المسيح ورموز الانجيليين ، الظهور الإلهى ، (اللوحة ٧) .

وفى كنيسة الملائكة مثل المسيح – أيضا على العرش[٤٥]، كما مثل بعض رؤساء الملائكة (اللوحة ٨) ، والرسل (اللوحة ٩) ، وبعض القديسين الفرسان ، ومنهم القديس مرقوريوس [٤٦]، والقديس جورج (اللوحة ١٠) . ومن موضوعات العهد القديم مثل موضوع العبرانيين الثلاثة فى أتون النار [٤٧]، كذلك صور الصليب وعليه قماش الكفن [٤٨].

وفى قرية عبد الله نرقى – على الشاطئ الغربى للنيل وعلى بعد حوالى ٣,٥ كم شمال شرق « أبو سمبل» – عثرت البعثة الهولندية – كما أشرت من قبل – على كنيسة زينت بتصاوير جدارية . وقبل أن تأتى هذه البعثة للعمل فى القرية مر بها أرثرويجال فى عام ١٩٠٦[٤٨] . وفحص كل من ايمرى وكيروان بعض بقاياها[٥٠]. كما زار الموقع – أيضا – مونريه دى فيار ، وكشف عن الكنيسة الشرقية داخل المدينة المسورة [٥١]، أما الكنيسة الرئيسية بالموقع فهى التى زينت جدرانها بالتصاوير ، وقامت بعثة المتحف الوطنى للآثار بليدن فى آخر يوم من عام ١٩٦٣ – بتنظيفها وفحصها[٥٢]

وكشفت هذه البعثة – أيضا – عن بقايا كنيسة ثالثة فى الناحية الغربية .

وبنيت الكنيسة الرئيسية فى عبد الله نرقى بالطوب اللبن ، وكانت مساحتها ١٢×١٤ مترا ، وظهرت فى حالة جيدة من الحفظ إلى مستوى مأخذ الأقبية

وترجع الحالة الجيدة نسبيا للتصاوير المكتشفة فى هذه الكنيسة إلى تغطية الرمال لها مما أدى إلى حمايتها من عوامل التعرية . ويرجح مورسيل بناء هذه الكنيسة فى حوالى منتصف القرن الثامن الميلادى أى فى الوقت الذى ترجع إليه أقدم التصاوير فيها (٥٣).

وكان تنفيذ التصاوير على الجدران بعد طلائها بالبياض الجيرى الذى وضع على طبقة من الملاط الطينى المخلوط بالتبن ، ونفذت بعض التصاوير على طبقة أكثر سمكا وذات لون أحمر وردى . ويبلغ عدد التصاوير التى نقلت من هذه الكنيسة الى المتحف القبطى ٢٣ تصويرة جدارية (٥٤)تمثل موضوعات مختلفة (اللوحات ١١ –١٧) .

وكشفت الحفائر الحديثة فى جبل عدة عن كنيسة جديدة ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادى (٥٥)وكانت فرسكاتها فى حالة جيدة من الحفظ إلى ارتفاع يصل إلى مستوى أسفل الصدر ، وتمثل أشكال بعض القديسين الفرسان ، والملائكة، وشكلين لأسقفين (٥٦).

وفى أدندان (فرس شرق) زينت كذلك بعض الكنائس بتصاوير جدارية أشار إليها ميلهام وجريفيث ، وكان ما تبقى منها يمثل الأجزاء السفلى لبعض القديسين المحاربين والسيدة العذراء وهى تحمل الطفل (٥٧).

أما فرس غرب فتعد أهم مركز فنى نوبى زينت فيه الكنائس بتصاوير جدارية عديدة، وذات قيمة فنية كبيرة ، وهى حقيقة تتفق والمركز الدينى والإدارى الذى احتله فرس. ولم تكن الكاتدرائية فقط هى التى حظيت برعاية المصورين فى فرس ؛ ففى كنيسة بوابة النهر زينت الجدران بتصاوير كثيرة لها قيمتها الفنية ، وكانت حينما شاهدها جريفيث ومونريه دى فيار موجودة على ارتفاعات مختلفة من مستوى الأرضية غير أن معالمها ضاعت بعد ذلك. وتمثل التصاوير فى هذه الكنيسة موضوعات مختلفة منها حماية الثالوث المقدس لنائب الملك فى نوباديا (اللوحة ١٨) ، وحماية المسيح لأحد الأساقفة (اللوحة ١٩) ، والعذراء على العرش مع الطفل وبعض الأشكال الأخرى (٥٨)، ومنها كذلك ما يمثل الملائكة (٥٩) ، والقديسين الفرسان(٦٠) وموضوع الميلاد (٦١) ، والظهور الإلهى مع الصليب(٦٢)

وفى كنيسة المنحدر الجنوبى على الكوم بفرس أيضا زينت الجدران بالتصاوير غير أن ما عثر عليه هو آثار تصويرية لموضوع الميلاد فقط ، ويظهر فيها القديس

يوسف جالسا ، ويرتدى ثيابا صفراء طويلة بها طيات حمراء عريضة تحدها أشرطة أرجوانية داكنة (٦٣). وصور الموضوع نفسه بكنيسة القلعة بفرس (اللوحة٢٠) . وقد أشار ميلهام وجريفيث إلى هذا البناء بوصفه قلعة أو حصنا(٦٤) ، أما سومرز كلارك فأشار اليه باعتباره أنقاض دير (٦٥). وتحتل الكنيسة الجانب الشمالى من القلعة ، وكانت تزين شرقيتها تصويرة شاهد منها جريفيث آثار قدمين وجزءا من العرش والرسل على جانبيه (٦٦)، كما زينت أجزاء عديدة بالكنيسة بمناظر أخرى ، شاهدت بقاياها البعثة البولندية فى فرس (٦٧).

ورغم ما تقدم فان الكنائس الثلاثة لم تقدم لنا ما قدمته الكاتدرائية من تصاوير تميزت بوفرة العدد والقيمة الفنية والتاريخية .

ولم يقتصر تزيين الجدران فى فرس على كنائسها بل امتد إلى أحدى مغارات النساك غربى فرس (٦٨)، وحولت فيها الغرفة الأمامية إلى قلاية أو مزار(٦٩)زخرفت جدرانه بأشكال الصلبان والأوراق النباتية داخل معينات ، وبعض الرسوم البدائية لقوارب وجمال. وربما تمت هذه الزخرفة على يد ثيوفيلس الناسك الذى سجل بعض الصلوات على الجدران لتقرأ له بعد نياحته ، وهى صلوات ترجع فيما يبدو إلى سنة ٧٣٩م (٧٠).

وفى سره شرق زينت جدران الكنائس بتصاوير جدارية أشار إلى بقاياها كل من ميلهام وجريفيث ، ومن ذلك آثار تصاوير على جدران الكنيسة الجنوبية تمثل صفا من الرسل ، وشكلا للقديس بطرس وهو يمسك بمفتاحه (٧١)وفى مزار مجاور لهذه الكنيسة عثر أيضا على أشكال متجاورة وطرف جناح أحد رؤساء الملائكة(٧٢) وفى الكنيسة الشمالية عثر على بقايا بعض الرسوم والأشكال (٧٣) . وفى الكنيسة الرئيسية عثر كذلك على آثار أشكال عديدة تحيط برؤوسها الهالات على ارتفاعات مختلفة وفى حنية الجدار الشرقى للغرفة الواقعة شمالى هيكل هذه الكنيسة وجدت بقايا تمثل رأس المسيح وكتفيه (٧٤).

وعثر فى دبيره غرب على بعض التصاوير الجدارية المتأخرة مع كتابات عربية نصها : بسم الله الرحمن الرحيم ، حوا وآدم. وتمثل التصويرة على الجدار الشرقى لإحدى الغرف التى عثر عليها سفينة بشكل تخطيطى محور ، والرجال على ظهرها كالدمى (٧٥)

وتمدنا كنيسة قرية عبد القادر بتصاوير جدارية متأخرة أيضا. وكانت هذه الكنيسة وقت زيارة سومرز كلارك لها فى السابع من ديسمبر سنة ١٩٠٩ تمثل اكبر أثر يحتفظ بكثير من تصاويره فى النوبة كلها (٧٦)، وذلك لأنها كانت تحتفظ بأغلب جدرانها المبنية بالطوب اللبن ، وان تميزت بصغر حجمها (٧٧).

ويحتفظ متحف الخرطوم بتصاوير هذه الكنيسة التى تعددت موضوعاتها ، فمنها ما يمثل المسيح مع الرسل ، وكذلك وهو يصلى (٧٨)، كما مثل وهو يحمى نائب الملك(٧٩) ومثل الثالوث جالسا على العرش ، وواقفا (٨٠)، وكذلك رؤساء الملائكة (٨١)، والقديسون وبعضهم من الفرسان (٨٢)(شكل ١٣) ، والشمامسة (٨٣). ومن العهد القديم مثل موضوع الفتية الثلاثة فى أتون النار(٨٤)، بينما مثل موضوع الميلاد من العهد الجديد (٨٥) ، كما مثل الظهور الإلهى (٨٦)، والصلبان المرصعة (٨٧).

وتشير الفرسكات التى عثر عليها حديثا فى مينارتى إلى الأهمية الدينية الكبيرة للموقع (٨٨)، فقد زينت بها كنيسة كان قد تهدم نصفها الشرقى بسبب الفيضانات ، اما جدران النهاية الغربية فكانت تصل إلى ارتفاعها الأصلى تقريبا. وكانت هذه الكنيسة تقع إلى الشرق من الدير الذى كشف عنه فى الجزيرة ، وهى بازليكية الطراز . وان حدثت بها بعض التعديلات على مر القرون (٨٩).

وعثر آدامز ونورد ستروم على بقايا فرسكات ذات ألوان زاهية فى مواضع عديدة بكنيسة بازليكية فى «أبوسر» ترجع الى الفترة الممتدة بين سنة ٥٥٠ وسنة ٨٥٠م (٩٠).

كذلك عثرت البعثة الأسبانية فى «قصر ايكو» على تصاوير جدارية كانت تزين جدران وعقود الكنيسة الغربية والكنيسة الشمالية الشرقية بالجزيرة . وتقع هذه الجزيرة على بعد ١٦ كيلو مترا جنوبى وادى حلفا . وكانت البقايا القليلة من تصاوير الكنيسة الجنوبية الغربية تالفة إلى حد كبير ، أما البقايا التى عثر عليها فى الكنيسة الشمالية الشرقية فكانت تمثل المسيح تحيط برأسه هالة ، ومناظر لبعض القديسين ومجموعة من الفرسان (٩١).

وفى جندل إركى شاهد سومرز كلارك آثارا قليلة لتصاوير فى حالة سيئة من الحفظ كانت تزين جدران الكنيسة بها ، وهى الكنيسة التى يطلق عليها أيضا إسم Figirantaw (٩٢). وأشار آدامز ونورد ستروم إلى اثار تصويرة على الجدار

الشرقى المسطح بهيكل الكنيسة وكذلك إلى بقايا تصويرة أخرى على الجدار الغربى بالرواق الأوسط وإلى اثار أخرى فى أماكن عديدة بالمبنى (٩٣).

وعثر فى سونكى تينو على تصاوير عديدة كانت تزين جدران كنيسة كشفت عنها بعثة جامعة روما ، ومن تصاويرها أشكال تمثل الملك جورج بن زكريا ، والقديس ايتين St. Etienne ، وموضوع الميلاد ، والمسيح مع المخلوقات الأربعة ، والملاك ميخائيل يحمى شخصا (٩٤).

وفى كولبنارتى شاهد بوركهارت بعض تصاوير القديسين المنفذة بألوان زاهية فى كنيسة بهذه الجزيرة ، (٩٥)كما أشار سومرز كلارك إلى اثار تصويرة تمثل المسيح على الجدار الشرقى لهيكل كنيسة كولبنارتى ، وإلى أشكال بعض الرسل على الجدارين الجانبيين لهذا الهيكل ، وكانت التصاوير عند مشاهدته لها فى حالة سيئة من الحفظ (٩٦). وهذه الكنيسة من الكنائس المتأخرة فى بلاد النوبة ، ويضعها آدامز بين كنائس الفترة الممتدة بين سنة ١٢٠٠ وسنة ١٥٠٠ م ، وقد تمكن من تمييز آثار قليلة باهتة باللونين الأحمر والأصفر لبعض التصاوير ، واثار تصاوير أقدم منها فى حالة جيدة من الحفظ ، ومنها فى البلاطة الجنوبية تمثيل للظهور الإلهى مع الصليب ، وفى البلاطة الشمالية جزء من تصويرة تمثل موضوع الميلاد . واللون الغالب على هذه المناظر هو اللون الأزرق (٩٧).

وإلى الجنوب من ذلك شاهد سومرز كلارك بعض المناظر على جدران القصر فى دنقلة (٩٨)، كما عثرت البعثة البولندية فى دنقلة على تصاوير جدارية أخرى خلال حفائرها هناك .

ويعكس ما تقدم مدى اهتمام النوبيين بتزيين جدران كنائسهم بالتصاوير الجدارية ومدى العناية التى لقيها هذا الفن فى بلاد النوبة .

مراحل التطور :

ويشهد على هذه العناية ما يلاحظ من تعدد الطبقات المزينة بالتصاوير فى كاتدرائية فرس ، مما أدى إلى تقسيمها إلى طرز فنية ، لكل طراز منها سماته ، كما ساعد العثور على تصاوير شخصية لبعض الأساقفة على الجدران فى التعرف على مراحل تطور فن التصوير بهذه الكاتدرائية ، فأرجح الإحتمالات أن هذه الشخصيات الدينية قد صورت فى حياتها كجانب طقسى (٩٩)، ومع معرفة التاريخ

الذى تولت فيه هذه الشخصيات مناصبها ، ومن خلال دراسة السمات الفنية لتصاويرها ، ووجود تصاوير أخرى على نفس الطبقات التى صورت عليها ، أمكن تحديد الطرز التى تنتمى إليها كل مجموعة منها . واعتمد ميخالوفسكى فى تحديده لهذه الطرز وتسلسلها الزمنى على الألوان المستخدمة فيها (١٠٠)، وتبعه فى ذلك بعض الدارسين الذين عالجوا بعض جوانب فن التصوير بالكاتدرائية (١٠١) ، وكانت دراساتهم اكثر تقدما وتميزت باضافات نتجت عن الملاحظة المتأنية ، والمزيد من الدراسة ، غير أنها حافظت فى الوقت نفسه على التصنيف اللونى لمجموعات التصاوير .

ونظهر أحداث التصنيفات فيما قدمه Malgorzata Martens على هذا النحو (١٠٢):

(١) الطراز البنفسجى – القرن الثامن الميلادى .

(٢) الطراز البنفسجى المتاخر – النصف الأول من القرن التاسع .

(٣) الطراز الإنتقالى – منتصف القرن التاسع .

(٤) الطراز الأبيض – النصف الثانى من القرن التاسع .

(٥) الطراز الأصفر والأحمر – النصف الأول من القرن العاشر .

(٦) الطراز المتعدد الألوان (الأول) – نهاية القرن العاشر والنصف الأول من القرن الحادى عشر .

(٧) الطراز المتعدد الألوان (الثانى) – النصف الثانى من القرن الحادى عشر .

(٨) الطراز المتعدد الألوان (الثالث) – القرن الثانى عشر .

(٩) الطراز المتعدد الألوان (المتأخر) – القرن الثالث عشر وما بعده .

وينحصر الاختلاف بين هذا التصنيف والتصنيف الذى قدمه جاكوبوليسكى فى ان الأخير قد اقتصر على ست مجموعات ، ولكنه شمل فى الوقت نفسه الطرز التسعة وحدودها الزمنية ، لأنه جمع الطراز الثانى والثالث والرابع فى التصنيف السابق فى مجموعة واحدة ، كما جمع الطرازين السابع والثامن فى مجموعة واحدة أيضا . ويختلف هذان التصنيفان عن التصنيف الذى قدمه ميخالوفسكى والذى يشمل خمس مجموعات فقط تضم الطرز الاتية :

(١) الطراز البنفسجى ، ويمتد كذلك من السنوات الأولى من القرن الثامن إلى منتصف القرن التاسع ، ويشمل أيضا الطراز البنفسجى المتأخر والطراز الإنتقالى .

(٢) الطراز الأبيض ، ويمتد من حوالى منتصف القرن التاسع إلى أوائل القرن العاشر .

(٣) الطراز الأصفر والأحمر ، ويبدأ ظهوره بسيادة اللون الأصفر فى عصرى الأسقف كلوذ وس ٩٠٣ – ٩٢٣م ، والأسقف اسطفانوس ٩٢٣ – ٩٢٦م ، ثم يغلب اللون الأحمر فى أسقفية بطرس الأول ٩٧٤ – ٩٩٩م .

(٤) الطراز المتعدد الألوان ، ويمتد من أوائل القرن الحادى عشر إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى .

(٥) الطراز الأخير، ويبدأ مـن حوالى سنة ١١٧٥م إلى نهاية المسيحية ببلاد النوبة (١٠٤).

ويتمثل الاختلاف بين هذا التصنيف والتصنيفين السابقين فى جوانب أخرى غير قلة عدد الطرز ، منها أن الطراز الأصفر والأحمر يبدأ عند ميخالوفسكى بعصر الأسقف كلوذوس ، بينما يرى جاكوبوليسكى ان بدايته فى عصر اسطفانوس(١٠٥) . وبينما يشير ميخالوفسكى الى غلبة اللون الأحمر فى عصر الأسقف بطرس الاول ، نجد أن جاكوبوليسكى يضع بداية الطراز المتعدد الألوان (الأول) فى عصر هذا الأسقف أى فى نهاية القرن العاشر (١٠٦)، ويلفت النظر هنا هذا الإختلاف فى تحديد درجات الألوان ، وغلبة بعضها فى التصاوير بالدرجة التى تؤدى إلى الإختلاف فى التحديد الزمنى لبداية الطراز المتعدد الألوان .

ورغم ما تقدم فان الإختلافات تعد فى النهاية محدودة ولها ما يبررها . اما اذا نظرنا إلى بعض الدراسات الأخرى عن التأثيرات الفنية على فن التصوير بكاتدرائية فرس(١٠٧)، وعن تصاوير كنيسة عبد الله نرقى(١٠٨) فاننا نجد اختلافا كبيرا ربما يشير إلى عدم المام كاف بما قدمه كل من ميخالوفسكى وجاكوبوليسكى من تصنيفات لونية لتصاوير كاتدرائية فرس . ففى الدراسة الأولى يذكر فيتسمان ان فرسكات الكاتدرائية تنقسم إلى ثلاث مراحل رئيسية هى :

١ – الطراز البنفسجى ، من منتصف القرن الثامن إلى منتصف القرن التاسع .

٢ – الطراز الأبيض ، من منتصف القرن التاسع إلى نهاية القرن الحادى عشر .

٣ – الطراز المتاخر ، وهو استمرار للطراز الأبيض مع بروز العناصر الفنية الوطنية ويستمر هذا الطراز إلى سنة ١١٧٣ – ١١٧٥م(١٠٩) .

أما مورسيل فيسلم بوجود الطرز التى ظهرت بكاتدرائية فرس أو بعضها فى تصاوير كنيسة عبد الله نرقى ، ويرد ذلك إلى نشاط المصورين المتجولين الذين وجدوا فرصا أفضل فى فرس غير أنهم لم يهملوا الكنائس الصغيرة فى البلاد المجاورة لها (١١٠).

وعلى هذا فقد قسم تصاوير هذه الكنيسة إلى نماذج قليلة جدا من الطراز البنفسجى المتأخر (٧٥٠ – ٨٠٠م) ، وأجزاء قليلة أيضا من الطراز الأصفر والأحمر ، أما أغلب تصاوير الكنيسة فهى كما يذكر من عصر الأسقف بطرس الأول وتنتمى إلى الطراز الأبيض الذى يقع فى تحديده بين حوالى سنة ٩٨٠ وحوالى سنة ١٠٢٠م ، ويتميز بثراء الألوان (١١٢).

وفى ضوء الدراسة الفنية لمجموعات التصاوير التى عثر عليها فى حالة جيدة من الحفظ ، وفى ضوء التصنيفات السابقة أيضا يمكننا ملاحظة ارتباط هذه التصاوير بالتطور الفنى العام فى بلاد النوبة ، والذى ارتبط بحالة الرخاء التى كان لها تأثيرها على عمليات البناء والزخرفة بوجه عام . وإذا كنا نقسم التاريخ الحضارى لبلاد النوبة الى ثلاثة عصور رئيسية هى :

العصر المسيحى المبكر .

وعصر الرخاء .

والعصر المسيحى المتأخر .

فاننا نلاحظ أن تطور فن التصوير على الجدران يتفق وهذا التقسيم مع اختلاف طفيف يتمثل فى البداية المتأخرة للمرحلة الأولى من التطور . وبهذا يكون التقسيم على هذا النحو :

١ – المرحلة الاولى ، خلال العصر المسيحى المبكر من أوائل القرن الثامن إلى حوالى منتصف القرن التاسع ، وتشمل بهذا الطراز البنفسجى والبنفسجى المتأخر والطراز الإنتقالى .

٢ – المرحلة الثانية ، خلال عصر الرخاء ، أى من النصف الثانى من القرن التاسع إلى حوالى سنة ١١٧٥م ، ويبدأ فيها التدرج فى تعقيد الوحدات الزخرفية وثراء الالوان خلال ظهور الطراز الأبيض والطراز الأصفر والأحمر ، ثم تصل تصاويرها إلى ذروة نضجها إعتبارا من نهاية القرن العاشر حينما

تظهر الطرز المتعددة الألوان والتى تتميز بظهور اساليب فنية جديدة وموضوعات متنوعة إلى جانب الثراء اللونى والتعقيد الزخرفى .

٣ –المرحلة الثالثة ، خلال العصر المسيحى المتأخر ، أى من نهاية القرن الثانى عشر ، ويبدأ فيها التدهور وعدم الدقة فى رسم التفاصيل وتكرار التصميمات الزخرفية التقليدية القديمة .

ويمكننا فى هذا التقسيم معالجة تصاوير كل مرحلة ، وإبراز ما بها من سمات خاصة .

المرحلة الاولى :

تتميز التصاوير الجدارية فى هذه المرحلة بسيادة درجات اللون البنفسجى مع استخدام بعض الألوان الأخرى فى رسم التفاصيل والحدود الخارجية للأشكال ، وهى الأسود والأصفر والأبيض والأزرق والرمادى والبرتقالى والوردى . كذلك تتميز هذه التصاوير بعناصر زخرفية تزين الثياب وغيرها ، ومنها أشرطة تحيط بها أو تقع بداخلها نقط تشكل صلبانا أو نجوما ، وأشرطة بداخلها زخرفة مضفورة أو حلقات مربعة صغيرة وكذلك زخارف على هيئة شباك من خطوط متقاطعة تملأ عيونها أحيانا نقط تؤلف وريدات أو صلبانا ، وفى أماكن تقاطع الخيوط – أى بالعقد – حلقات بداخل كل منها حلقة صغيرة . وتشهد هذه العناصر فى نهاية هذه المرحلة نوعا من التعقيد الزخرفى يتمثل فى ازدواج الأشرطة وثراء زخارفها ، وتموج خطوط التصميمات الشبكية، وتنوع الزخارف بعيونها (الأشكال ١٦ –١٨) .

ونفذت تصاوير هذه المرحلة على أقدم طبقات الملاط فى كاتدرائية فرس ، وكذلك فى كنيسة عبد الله نرقى ، وبعض كنائس المعابد ، ففى كاتدرائية فرس كسيت الجدران بالملاط وزينت بالتصاوير الجدارية الأولى فى أوائل القرن الثامن الميلادى ، وذلك لأنها لم تزين بهذه التصاوير إلا بعد أن جددت فى عصر الأسقف بولس الذى تنيح فى سنة ٧٠٩ أو ٧١٩م ، وفى عصره لم تكس الجدران مباشرة بالملاط بل طليت فقط بالبياض الجيرى ، وهذا أمر تثبته اثار دخان المصابيح على الجدران قبل وضع الطبعة الأولى من الملاط ، ويرجح جاكوبوليسكى ان بداية تزيين جدران الكاتدرائية بالتصاوير قد تم فى عصر الأسقف مينا (من ٧٠٩ أو ٧١٩ الى ٧٣٠م) (١١٣)، وليس هناك ما يؤيد هذا

الافتراض ، غير أنه يمكن مع ذلك نسبة بعض التصاوير إلى النصف الأول من القرن الثامن بناء على المقارنة بينها وبين التصاوير التى نفذت فى النصف الثانى من هذا القرن ، والمتقدمة فنيا عنها إلى حد ما .

ومن هذه التصاوير المبكرة مجموعة بمتحف وارسو تمثل احداها المجوس الثلاثة(١١٤)، وكانت جزءا من تصويرة تمثل موضوع الميلاد. ويمثل ما تبقى من هذه التصويرة اثنين من المجوس يمتطيان جواديهما بينما يقف الثالث بينهما إلى الخلف قليلا ، ورؤوس الثلاثة فى وضعة أمامية ، ويميل المجوسى الذى يقف إلى اليسار برأسه نحو كتفه الأيسر ، ويضع كل منهم على رأسه غطاء رأس أبيض اللون ، وتحت هذه الأغطية ينسدل الشعر الأسود فى خصلات على الوجنتين ، والعيون واسعة وحدقاتها سوداء اللون ، وحدد الأنف والفم والجفنان فى وجه كل منهم باللون الاسود واللون البنفسجى الداكن بأسلوب تخطيطى. وقد حاول المصور التمييز بين الأشكال عن طريق ايضاح الفارق السنى بين كل منهم ، فجعل لكل من المجوسى الأيسر والمجوسى الأيمن لحية سوداء قصيرة ومدببة ، وشاربا دقيقا متدليا وخصلة من الشعر تحت الشفة السفلى، بينما جعل المجوسى الاوسط دون لحية أو شارب . ويرتدى كل منهم ثوبا أبيض ذا ياقة قصيرة ، وزخرف ثوب الشكل الأيسر بنقط بنفسجية ، وثوب الشاب الأوسط بأشرطة مزدوجة تشبه الطيات، أما الشكل الأيمن فيبدو ثوبه مطرزا بوريدات أو دوائر مزدوجة ذات مركز واحد ، وزخرفة إشعاعية بلون بنفسجى فاتح . أما الجوادان فمثلا فى وضع جانبى بينما مثل الرأسان فى وضعة ثلاثية الأرباع (١١٥).

ومن التصاوير المبكرة أيضا واحدة تمثل جزءا من موضوع الفتية الثلاثة فى أتون النار (١١٦) ، ويرى فيها رئيس الملائكة ميخائيل مرتديا قميصا ذا أكمام طويلة، وطياته منفذة باللون البنفسجى الفاتح ، وزخرف الجزء السفلى من الثوب بدائرتين كبيرتين نفذتا بنقط بنفسجية داكنة . ويضع رئيس الملائكة قدميه فى حذاء بنفسجى داكن ، ويرتدى فوق قميصه عباءة بيضاء ثبتت على الكتف الأيمن بمشبك مستدير ، ونفذت طيات العباءة بخطوط أرجوانية فاتحة وداكنة ، ومحددة باللون الاسود . ويمسك رئيس الملائكة فى يده اليسرى بقرص مستدير ذى لون أبيض ، له حافة أرجوانية داكنة ، وزخرف جناحاه بأشرطة أفقية بها تمثيل زخرفى للريش بهيئة نقط بنفسجية داكنة . وتشير الأجزاء الظاهرة من العبرانيين إلى أرديتهم البنفسجية اللون . وتعد هذه التصويرة أقدم تمثيل لهذا الموضوع فى

كاتدرائية فرس(١١٧) . وقد مثل رؤساء الملائكة خلال هذه الفترة المبكرة فى ثلاث تصاوير اخرى على جدران هذه الكاتدرائية ، اثنتان منها لميخائيل والثالثة لجبرائيل(١١٨) .

وبمتحف وارسو ايضا تصويرتان للعذراء والطفل ، نفذتا كذلك فى أوائل القرن الثامن الميلادى بكاتدرائية فرس . وترتدى العذراء فى إحدى هاتين التصويرتين(١١٩) قميصا بنفسجيا وعباءة ذات لون ارجوانى ، وتمسك بذراعها الايسر الطفل ، وترفع يدها اليمنى فى صلاة (اللوحة ٢١) . ووجه العذراء بيضاوى الشكل ، ورسم فمها الصغير بخط بنفسجى متموج ، ويوجد تحت شفتها السفلى خط أكثر سمكا ، اما الأنف فيبدو طويلا وبجانبه الأيمن آثار تظليل باللون البنفسجى . وعينا العذراء واسعتان ، والحدقتان فى شكل قرص بنفسجى اللون ، وقد حددت ملامح الوجه كلها بخطوط بنفسجية ، اما الهالة فقد نفذت باللون الأصفر وحددت باللونين الأبيض والأرجوانى .

ويرتدى الطفل قميصا أصفر اللون ، ووجهه أكثر استدارة ، وحددت فيه الملامح باللون البنفسجى ، وتبدو العينان فيه واسعتان تتطلعان الى الامام . وتحيط برأس الطفل هالة ذات صليب نفذت باللونين الأصفر والأرجوانى ، ويشير الطفل بإصبعين من يده اليمنى باشارة البركة (١٢٠). ورغم أن هذا التمثيل للعذراء والطفل غير كامل إلا أننا نلحظ وضع المواجهة الشائع فى تصاوير الكاتدرائية ، كما يبرز لنا فيه الجمال الأنثوى الذى يبدو واضحا كذلك فى تصويرة تمثل القديسة آن St. Anne من نفس هذه الفترة المبكرة عثر عليها بالكاتدرائية ايضا (١٢١)(اللوحة ٢٢) .

وترى القديسة فى هذه التصويرة – التى لم يتبق منها سوى الرأس والجزء العلوى من اليد اليمنى – وقد مالت برأسها قليلا نحو كتفها الأيسر ، وغطاء رأسها البنفسجى اللون هو جزء من العباءة التى كانت ترتديها . وتضع القديسة على شعرها خمارا أصفر اللون يرى بين غطاء الرأس ووجهها البيضاوى الشكل . ويتميز أنفها بطوله وتظليل الجانب الأيمن منه باللون البنفسجى مما يشير إلى تنفيذها على يد المصور الذى صور العذراء والطفل فى التمثيل السابق. وقد حدد هذا الفنان الجفنين تحت العينين الواسعتين للقديسة باللون البنفسجى ، ورسم الحاجبين باللون البنفسجى مع لمسات سوداء . وتسند القديسة فى هذه التصويرة ذقنها بيدها اليمنى ، وتضع سبابة اليد نفسها على شفتيها فى إشارة آمرة بالصمت (١٢٢). ويرى فيتسمان أن هذه الصورة النصفية للقديسة قد نقلت عن

أيقونة للعذراء ، وذلك لما يوجد من تطابق بين ملامح القديسة وملامح العذراء فى كثير من التصاوير (١٢٣).

أما التصويرة الثانية للعذراء والطفل (١٢٤)، والتى نفذت أيضا خلال هذه الفترة المبكرة فتشير سماتها الفنية إلى احتمال كونها من عمل نفس المصور الذى نفذ التصويرتين السابقتين . وترتدى العذراء هنا رداء طويلا ذا أكمام وعباءة فضفاضة، والثياب منفذة باللون البنفسجى الداكن ومزينة بأشرطة رأسية . وتحمل العذراء الطفل الذى زينت ثيابه بطيات منفذة بخطوط أرجوانية فاتحة ، ويشير باصبعين من يده اليمنى باشارة البركة. وللطفل ملامح رجل بالغ ، ورسمت قسمات وجهه بخطوط أرجوانية داكنة (١٢٥) .

ويلفت النظر هنا أن هذه التصاوير المبكرة تتميز بارتفاع مستواها من الناحية الفنية ،ولا تشعرنا ببداية حقيقية رغم قلة الألوان المستخدمة ، أو الميل إلى استخدام بعضها دون البعض الآخر ، ورغم عدم وضوح الثراء الزخرفى . وتؤكد هذه الظاهرة تنفيذ التصاوير على يد فنان يتمتع بخبرة فنية سابقة ، ومن الطبيعى أن تتم الاستعانة بمصور أو أكثر من أى منطقة كان لها سلطة الاشراف الدينى على بلاد النوبة ، كما كان يحدث بالنسبة لرجال الدين من اتباع المذهبين المونوفيزيتى والملكانى. ويؤكد التحليل الفنى لتصاوير النصف الثانى من القرن الثامن الميلادى هذا الأمر ، ففى ذلك الوقت ازداد عدد التصاوير المنفذة على جدران كاتدرائية فرس ، وتشهد جميعها على هذا التأثير الفنى الخارجى ، وأبرز هذه التصاوير واحدة تمثل رئيس أساقفة أنطاكية (أغناطيوس) ، محفوظة بمتحف الخرطوم (اللوحة ٢٣) ، وتعد – مع التسليم بتنفيذها فى حياة أسقف فرس الذى يحمل نفس الاسم (٧٦٦ – ٨٠٢م) – واحدة من التصاوير المؤرخة ، ومن هنا تبرز اهميتها فى دراسة تصاوير الطراز البنفسجى. ويتميز وجه رئيس الأساقفة البيضاوى الشكل بملامحه التخطيطية الواضحة فى الشكل الهندسى لشاربه الرمادى ، ولحيته على الوجنتين ، وعينيه الواسعتين ، واذنيه الكبيرتين ، وأنفه الطويل رغم آثار التظليل باللون البنفسجى عليه . وقد صور رئيس الأساقفة فى مرحلة سنية متأخرة كما يبدو من شعر رأسه ولحيته ذات اللون الابيض ، وتحيط براسه هالة ، وتلتف حول عنقه شملة تؤكد انتماءه للمذهب المونوفيزيتى ، ويرتدى قميصا به طيات ، وعليه عباءة ، ويرفع يده اليمنى فى إشارة للظهور الإلهى gesture of theophany ويضم إلى صدره بذراعه الأيسر كتابا. واللون السائد فى هذه التصويرة هو

اللون البنفسجى مع لمسات باللون الاصفر تميز تصاوير منتصف القرن الثامن فى كاتدرائية فرس بصفة عامة.

وتشبه هذه التصويرة تصاوير أخرى بنفس الكاتدرائية ، تميزت بنفس أسلوبها فى معالجة الملامح والثياب واختيار الألوان ، مما يدل على أنها من عمل مصور واحد (١٢٦). ومن هذه التصاوير واحدة بمتحف وارسو نفذت على نفس طبقة الملاط التى نفذت عليها التصويرة السابقة ، وتمثل أحد رؤساء الأساقفة القديسين(١٢٧) . ويرى القديس واقفا وقد ارتدى قميصا طويلا أبيض اللون ، تزينه أشرطة طويلة تمثل الطيات ، وعليه عباءة صفراء ذات طيات بنفسجية اللون . ويتدلى من عنقه بطرشيل (١٢٨) أبيض اللون، زخرف بوريدات وصلبان . ويضم القديس إلى صدره كتابا أصفر اللون زخرف غلافه بما يمثل الأحجار الكريمة باللونين البنفسجى والأصفر ، ويرفع يده اليمنى بإشارة الظهور الإلهى . وتحيط بوجهه البيضاوى الشكل لحية بيضاء ، كما تحيط برأسه هالة صفراء يحدها خط مزدوج باللونين الأبيض والأسود . ويبدو الشبه بين هذه التصويرة والتصويرة السابقة واضحا تماما فى تمثيل تقاسيم الوجهين وشكل طيات الثياب . وترى هذه السمات أيضا فى تصويرة تمثل القديسين بطرس ويوحنا الإنجيلى من نفس الكاتدرائية ومحفوظة بمتحف وارسو (١٢٩)(اللوحة ٢٤) . ويرتدى كل من القديسين قميصا ذا طيات حددت باللون البنفسجى الداكن ، وعلى كتفى كل منهما عباءة نفذت طياتها باللون الأصفر واللون البنفسجى الفاتح ، وينتعل كل منهما حذاء حدد باللون البنفسجى الداكن . ويمسك القديس بطرس الذى يقف جهة اليمين بمفتاحه البنفسجى اللون فى يده اليمنى ، وملامح القديس فى هذه التصويرة تعتمد على استخدام الخط كما يظهر فى تصويرة الأسقف اغناطيوس ، ويرى هذا فى التحديد الهندسى للحية والشارب ، والخط المقوس لكلا الحاجبين ، والذى يمتد ليحدد شكل الأنف الطويل والمستقيم للقديس . ونرى نفس هذا الأسلوب فى رسم ملامح الوجه فى تصويرتى القديس بطرس بمعبد وادى السبوع (اللوحة ٣) . ويمكننا فى الحقيقة أن نرجع هاتين التصويرتين وكذلك التصويرة التى ربما كانت تمثل القديس اسطفانوس وشكلى الصليب بكنيسة هذا المعبد – والمحفوظة حاليا بالمتحف القبطى – إلى النصف الثانى من القرن الثامن الميلادى . وتؤكد تصويرة رئيس الملائكة ميخائيل داخل هالة (اللوحة ٢) – وهى من نفس الكنيسة – ما أراه من نسبة هذه التصاوير إلى هذه الفترة، فالعناصر الزخرفية

بثوب رئيس الملائكة وهى النقط التى تؤلف شكل وريدات ، والخطوط المتقاطعة على جناحيه وعلى زى واهب التصويرة بجواره تعد من أبرز زخارف هذه المرحلة (الشكل ١٦) .

واتبع الأسلوب التخطيطى ايضا فى تحديد ملامح وجه القديس يوحنا بتصويرة كاتدرائية فرس ، غير أن وجهه يبدو أكثر بيضاوية من وجه القديس بطرس ، وتتخذ عيناه الشكل اللوزى وليس المستدير الذى تتخذه عينا بطرس. ويمسك يوحنا بكتاب أصفر اللون ، يضمه إلى صدره ، زخرف غلافه بما يمثل الأحجار الكريمة البيضاء والحمراء.

وعلى نفس طبقة الملاط صور الناسك آمون ، أحد نساك تونة الجبل[١٣٠] ويرتدى هذا القديس قميصا ذا لون بنفسجى ، وعليه عباءة ذات لون بنى حددت طياتها بخطوط بنفسجية وسوداء ، ويتدلى من كتفه الأيسر حبل مضفور ذو لون رمادى . وتعكس ملامح هذا القديس تأثير تصاوير باويط وسقارة ، وهو التأثير الذى يظهر أيضا فى التصاوير السابق ذكرها فى كاتدرائية فرس وكنيسة معبد وادى السبوع ، ويتجلى بصفة خاصة فى ملامح الوجوه وزى القديسين (أنظر اللوحتين ٢٥ ، ٢٦) .

ومثلت على نفس طبقة الملاط بكاتدرائية فرس أيضا بعض تصاوير ربما تكون قد نفذت خلال النصف الأول من القرن التاسع الميلادى . ويزداد بهذه المناظر ظهور الوحدات الزخرفية على الثياب ، كما تظهر بها لمسات خضراء وبيضاء . ومن هذه التصاوير واحدة تمثل رئيس الملائكة ميخائيل [١٣١]، يظهر فيها واقفا فى هيئة أحد المحاربين ، ويرتدى قميصا طويلا به أشرطة حمراء ، وعباءة طويلة ذات لون بنفسجى داكن ، زخرفت – بشكل تصميم شبكى وزخارف من حبيبات اللؤلؤ ، ويتدلى من العباءة على القميص جزء يتخذ شكلا نصف دائرى ، ورسم على الخصر والكتفين ما يمثل الأشرطة الجلدية ، وزخرف الجزء الباقى من العباءة على الكتف الأيمن بأشكال تمثل أحجارا كريمة خضراء وحمراء محاطة بحبيبات اللؤلؤ . ويمسك رئيس الملائكة بحربة رمادية وجناحاه منفذان باللون الأصفر وتنتشر فيهما أشكال العيون . ويظهر اللون الاخضر فى هذه التصويرة مزينا بعض الأحجار الكريمة لأول مرة فى تصاوير المرحلة الأولى بكاتدرائية فرس ، ويظهر هذا اللون فى تصويرة أخرى ومن نفس الفترة تمثل رئيس الملائكة ميخائيل أيضا [١٣٢]، ويزين اللون ريش الطاووس بالجناحين .

ومن التصاوير المنفذة خلال هذه الفترة أيضا واحدة تمثل بقايا العذراء على العرش تحمل المسيح الطفل [١٣٣]، وأخرى تمثل بقاياها التالفة نفس الموضوع [١٣٤] ، وتحتفظ التصويرتان بسمات هذه الفترة المتأخرة من التصاوير التى يغلب عليها اللون البنفسجى .

وإلى جانب التصاوير التى أشرنا اليها فى كاتدرائية فرس وكنيسة معبد وادى السبوع يمكننا أن نرجع الى هذه المرحلة المبكرة أيضا تصاوير كنيسة معبد ، أبو عوده ، ومنها تصويرة المسيح الذى مثل مرتديا ثوبا ذا لون بنفسجي داكن ، وتحيط برأسه هالة صفراء اللون ، ويمسك بالكتاب المقدس ، وتصويرة القديس الشهيد الذى يرتدى قميصا أبيض اللون وعباءة ذات لون بنفسجى داكن ، وتحيط برأسه هالة صفراء (اللوحة ٥) .

وترجع إلى النصف الثانى من القرن الثامن كذلك بعض تصاوير بكنيسة عبد الله نرقى وتحتفظ هذه التصاوير بكثير من سمات هذه الفترة كما ظهرت فى كاتدرائية فرس وكنيستى معبد وادى السبوع ومعبد أبو عودة ، مما قد يعنى قيام المصورين بالانتقال بين الكنائس لتزيينها ، او إتباع المصورين فى الكنائس الصغيرة لأساليب المصورين الذين قاموا بتزيين جدران كاتدرائية فرس ، وربما يؤكد الافتراض الأخير ذلك التفاوت فى المستوى الفنى بين تصاوير الكاتدرائية وتصاوير كنائس البلاد المجاورة لها .

ومن هذه التصاوير واحدة كانت تزين بقايا شرقية كنيسة عبد الله نرقى[١٣٥] وتمثل العذراء بين الرسل واقفة تصلى ، ومرتدية عباءة ارجوانية فوق قميص عليه رداء ينتهى بطرف أصفر اللون ، ويقف إلى جوار العذراء شكل القديس بطرس ، ويرتدى قميصا أبيض وفوقه عباءة بيضاء أيضا ، ويحمل بيده اليسرى مفتاحا ، وتحيط برأسه هالة صفراء . ويجاور هذا القديس شكل آخر يمسك بعصا صغيرة . وقد صورت هذه الأشكال على طبقة من الملاط الأبيض أو بياض الجير ، وهى تختلف عن الطبقة التى نفذت عليها التصاوير التالية لها فى التاريخ . وتتفق تصويرة الشرقية من ناحية الألوان المستخدمة وأسلوب الرسم مع تصاوير النصف الثانى من القرن الثامن فى كاتدرائية فرس وكنيسة معبد وادى السبوع وكنيسة معبد أبو عودة .

ومن تصاوير هذه الفترة ايضا والتى عثر عليها بكنيسة عبد الله نرقى تصويرة تمثل العذراء تحمى شخصا (١٣٦) ، وتظهر بقايا هذه التصويرة تحت تمثيل للصليب مع الظهور الإلهى ، ويرى فيها جزء من رداء العذراء الأرجوانى اللون ، وعليه عباءة ارجوانية أيضا ، زينت بنقط بيضاء تؤلف أشكال نجوم ، وتحمل العذراء على ذراعها الأيسر الطفل الذى يرتدى ثوبا أصفر اللون . ويرتدى الشخص الذى يقع تحت حمايتها قميصا أبيض اللون ، وفوقه رداء زين عند الكتفين بأشرطة أفقية حمراء . وبين العذراء والمحمى تابع صغير يرتدى قميصا ذا لون أحمر وردى .

وإلى النصف الثانى من القرن الثامن أيضا ترجع تصويرة أخرى بالكنيسة نفسها تمثل أحد رؤساء الملائكة مع أحد المحميين (١٣٧)، ويظهر فيها المحمى صغيرا إلى يمين رئيس الملائكة الذى صور فى وضع مواجهة تامة . وتقترب ملامح رئيس الملائكة هنا من ملامح وجهى جبرائيل وميخائيل فى تصويرة كاتدرائية فرس التى ترجع إلى نفس الفترة (١٣٨)، وإن كانت ملامح الشكلين الأخيرين تتميز برقتها ودقة تنفيذها. ويرتدى رئيس الملائكة فى كنيسة عبد الله نرقى قميصا أبيض اللون، زين الكمان فيه بنجوم منفذة بنقط حمراء صغيرة ، ورسمت الطيات على القميص باللون البنفسجى ، ويشد فى وسطه منطقة (١٣٩)، وفوق القميص عباءة مزخرفة بوريدات نفذت بالنقط البيضاء ، ويحمل رئيس الملائكة بيده اليمنى الكرة التى تعد من مميزات رئيس الملائكة ميخائيل .

وإذا عدنا إلى كاتدرائية فرس فاننا نجد بها تصويرتين ترجعان إلى نهاية المرحلة الأولى أى فى حوالى منتصف القرن التاسع الميلادى . وتجمع التصويرتان فى وضوح شديد بين سمات تصاوير هذه المرحلة الأولى وسمات التصاوير الأولى فى المرحلة الثانية. وتمثل التصويرة الأولى رئيس الملائكة ميخائيل يحمى ملكة (اللوحة ٢٧) ، وهى محفوظة بمتحف الخرطوم ، ويتميز فيها رئيس الملائكة بانفه الممتلئ المميز وهو من سمات الإتجاه الواقعى فى تصوير الأشكال خلال المرحلة الثانية . ويشبه شكل رئيس الملائكة فى هذه التصويرة شكله فى تصويرة كنيسة وادى السبوع التى مثل فيها داخل هالة كبيرة مستديرة(اللوحة ٢) ، ورغم تنفيذ جناحيه باللون البنفسجى فان شكله لا يحتفظ بكل سمات تصاوير المرحلة الأولى كما يحتفظ بها شكل الملكة فى نفس التصويرة(١٤٠).

وتحتفظ التصويرة الثانية بمميزات تصاوير المرحلة الأولى مع أشكال أخرى تميز بداية المرحلة الثانية أى بحسب الطراز الذى يشيع فيه اللون الابيض . وتمثل هذه التصويرة المنفذة فى حنية الشرقية بكاتدرائية فرس العذراء بين الرسل مع أشكال أخرى صورت خلال فترات عديدة بين القرن التاسع والقرن الثانى عشر الميلاديين (١٤١)(اللوحة ٢٨) ، روعى فيها الحفاظ على سيادة اللون الأبيض. وتتمثل الأجزاء التى تم تنفيذها بحسب الطراز البنفسجى على جدار هذه الحنية فى الإفريز السفلى لها حيث نرى أشكال الحمام داخل مجموعة من العقود الصفراء القائمة على أعمدة صغيرة مزخرفة بشكل شبكى ذى لون بنى . وفى الجزء العلوى من العقود رسمت أشكال وريدات ثمانية البتلات بألوان بيضاء وبرتقالية ، وتحت كل وريدة شكل حمامة لها أجنحة منتشرة على خلفية صفراء ، وحددت الأجنحة والريش باللون البنفسجى ، وصورت أشكال الحمام بحيث تتقابل رؤوسها وتتدابر. وتشير كذلك بعض أجزاء من ثياب العذراء وبعض الرسل إلى انتمائها إلى الطراز البنفسجى ، أما بقية الأشكال فتم تجديدها أو إضافتها بعد ذلك (١٤٢) .

المرحلة الثانية :

وتقع هذه المرحلة بكل طرزها خلال عصر الرخاء ، أى من حوالى النصف الثانى من القرن التاسع إلى حوالى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى ، وتضم – كما أشرت من قبل – الطرز التى أطلق عليها : الأبيض والأصفر والأحمر والمتعددة الألوان. وتتميز تصاوير هذه المرحلة فى بدايتها – كما ذكرت – بسيادة اللون الأبيض فيها ، ويبدأ ظهور هذه التصاوير خلال الفترة التى تولى فيها كيروس الأسقفية ومنصب المطران (٨٨٦ – ٩٠٢م) ، وتصويرة هذا الأسقف التى عثر عليها فى كاتدرائية فرس ، والمحفوظة بمتحف الخرطوم (اللوحة ٣٠) – خير شاهد على ما طرا من اتجاهات فنية جديدة خلال النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى ، إذ تبرز لنا اتجاها واقعيا يتمثل فى تصوير وجه هذا الأسقف النوبى بأنفه الممتلئ وأذنيه البارزتين ولحيته القصيرة المحيطة بوجهه ، وشاربه الرفيع المتدلى ، وبشرته السمراء ، وسبق أن لاحظنا بوادر هذا الاتجاه فى تصويرة رئيس الملائكة الذى يحمى إحدى الملكات (اللوحة ٢٧) . وثياب هذا الأسقف ذات لون ابيض ، وتبرز منها الشملة التى تميز أزياء أساقفة المذهب المونوفيزيتى، وهى رداء طقسى يغطى رأس ورقبة وصدر الأسقف ، وتلبس أثناء تأدية الخدمات الطقسية (١٤٣).

وربما كان لاعتناق المذهب المونوفيزيتى أثر فيما يشير إليه فيتسمان من وضوح التأثير الفنى السورى الفلسطينى فى تصاوير النصف الثانى من القرن

التاسع فى كاتدرائية فرس ؛ إذ كان هذا المذهب هو مذهب اليعاقبة السوريين أيضا. ويتمثل هذا التأثير الفنى كما يذكر فيتسمان فى ظهور طيات مزدوجة فى شكل أشرطة صفراء أو ذات لون داكن على الثياب ، وكذلك فى تصوير بعض الموضوعات ذات الأصل السورى الفلسطينى (١٤٤).

وتظهر الطيات بحسب هذا الأسلوب الجديد لأول مرة فى ثياب الرسل بحنية الشرقية فى كاتدرائية فرس ، ويرتدى كل منهم قميصا طويلا ذا لون أبيض ، زخرف بأشرطة صفراء ، وفوقه عباءة ذات طيات حمراء وصفراء (اللوحة ٢٩) .

ويظهر التأثير السورى فى الموضوعات الممثلة فى تصويرة ترجع إلى هذه الفترة تمثل القديس يوحنا فم الذهب الأنطاكى (اللوحة ٣١) . ويرتدى القديس فى هذه التصويرة قميصا وعباءة بيضاء ، وحول عنقه بطرشيل يتدلى إلى أسفل ، كما يلتف حول عنقه شريط أصفر اللون يتدلى منه شئ أصفر اللون أيضا . ويمسك القديس فى يده اليسرى بكتاب أصفر ، زين غلافه بالترصيع . ووجه القديس بيضاوى الشكل ، وله لحية مدببة سوداء ، وخصلة من شعر تحت شفته السفلى ، ويتدلى شاربه الرفيع على جانبي فمه ، وله أنف طويل وعينان مستطيلتان ، وقد حدد الجفنان السفليان باللون الأخضر ، ورسم الحاجبان المقوسان بلون أسود ، ويظهر شعره المجعد فى هيئة يبدو معها أنه قد وضع داخل شبكة ، والأذنان كبيرتان وبارزتان ، وتحيط برأسه هالة ذات لون أصفر داكن وإطار أسود (١٤٥).

وينتمى إلى هذه المجموعة من التصاوير والمنفذة خلال النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى ، شكل يمثل الملك جورج الاول (من ٨٥٦ أو ٨٦٦ الى ٩٢٠م) فى حنية الشرقية بكاتدرائية فرس (اللوحة ٢٨) ، وهذه التصويرة هى الثانية لهذا الملك بعد تلك التى اشار إليها أبو المكارم فى معبد كلابشة (١٤٦). وقد صور الملك فى الكاتدرائية بحيث يقع تحت حماية العذراء مما أدى إلى رسم الجزء السفلى من شكله الكبير فوق إفريز الحمام. ويرتدى الملك قميصا أبيض اللون ذا خطوط خضراء وصفراء ، وينتهى بكنار عريض أصفر اللون ، زين بزخرفة شبكية بنفسجية ، وتملأ عيونها النقط ، ويعد هذا النمط من الزخرفة من أبرز الاشكال التى شاع تمثيلها فى تصاوير هذه المجموعة التى تنتمى لما يسمى بالطراز الابيض ، وتظهر خطوطها المتقاطعة مستقيمة أحيانا ومتموجة فى أحيان أخرى (١٤٧)(الشكل ١٩) . ويشد الملك حول خصره منطقة جلدية حمراء اللون ، رصعت بحبيبات اللؤلؤ البيضاء ، وزخرفت العباءة بأشرطة صفراء ، زينت باللون الأحمر ، ويضم هذا الملك الى صدره صليبا أبيض اللون يمسكه بيده اليمنى .

وعلى نفس الحنية أضيفت أشكال أخرى ، منها شكل لأحد الأساقفة فى حجم أصغر من حجم أشكال الرسل ، ويرجع هذا الشكل إلى حوالى سنة ١٠٠٠م (١٤٨). كما اضيف فى المرحلة الأخيرة من التعديلات التى اجريت بتصاوير هذه الحنية شكلان آخران على جانبى جورج الأول ، احدهما إلى يمينه ، وتشير الآثار الباهتة منه إلى تصويره فوق شكل أحد الرسل وجزء من عباءة جورج الأول ، وإلى يساره تصويرة لنائب ملك نفذت على طبقة من الملاط غطت جزءا من إفريز الحمام ، وأحيط الشكل بشريط ضيق يمثل إطارا ، ويرتدى نائب الملك ثوبا ابيض اللون يشبه الجرس ، غطى بشبكة صفراء طويلة ، رصعت بما يمثل الأحجار الكريمة ، ويصدر هذا الثوب ميدعة apron طويلة زخرفت بحلقات ذوات مركز واحد ، ورصعت بينها الأحجار الكريمة فى شكل معينات ، كما رصعت الأحجار المستديرة الشكل بداخل الحلقات . ويتكون الجزء العلوى من زى نائب الملك من قفطان Caftan أبيض زين بمربعات ووريدات ، وربط بحزام يتدلى طرفاه على الجانب الأيسر. وتاج نائب الملك على شكل خوذة وزوج من القرون وينتهى من اعلى بشكل هلال (١٤٩)(الشكل ١٥ جـ) . ويعلو كتفه الأيسر شكل صغير للعذراء ، وترتدى ثيابا بنفسجية داكنة ، ويرى أعلى كتفه الأيسر شكل صغير للمسيح ، ويبرز شكلا المسيح والعذراء من سحب محورة. وربما يرجع شكل نائب الملك فى هذه التصويرة إلى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى ، وذلك لما يوجد بينه وبين شكل نائب الملك فى كنيسة عبد القادر (١٥٠) من تشابه كبير .

وتنتمى إلى مجموعة التصاوير المنفذة خلال النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى تصاوير أخرى منها واحدة محفوظة بمتحف الخرطوم تمثل القديسة دميانة (اللوحة ٣٢) ، وترتدى القديسة ثيابا بيضاء ذات طيات على هيئة أشرطة مزدوجة ، وتضع على رأسها خمارا عليه اكليل الشوك ،وأخذت ملامحها وبشرتها الشكل النوبى.

وبمتحف الخرطوم أيضا تصويرة تمثل المسيح بين ملاكين ، وينتمى شكل الملاكين إلى فترة الطراز الأبيض ، ويبدو ذلك واضحا فى لون الثياب وطياتها المزدوجة (اللوحة ٣٣) أما المسيح فرغم أن بملابسه نفس الطيات فإن تصويرته ترجع إلى حوالى نهاية القرن العاشر مما يشير الى إستمرار ظهور هذا النوع من الطيات فى فترات تالية ، وقد زخرف ثوبه البنى الداكن أيضا بوريدات من حبيبات بيضاء (١٥١) . كذلك يوجد بمتحف وارسو تصويرة تمثل مجموعة من النوبيين (١٥٢) ، وكانت أشكالهم فى أربعة صفوف ، لم يبق منها سوى الصف

الأول فقط ، أما بقية الصفوف فقد تم تمييزها من خلال الحدود الخارجية للرؤوس، ووجوه الأشكال بنية داكنة ، ويرتدى كل منهم جلبابا أبيض اللون ، والتصويرة من النصف الثانى من القرن التاسع كذلك .

ومن الملاحظ وجود بعض تصاوير تم تنفيذها خلال هذه الفترة – أى فى عصر الأسقف كيروس (٨٦٦ – ٩٠٢م) ، ولكنها تجمع بين سمات المرحلة السابقة بما تميزت به من غلبة اللون البنفسجى بدرجاته المختلفة ، وبين سمات تصاوير هذه الفترة ، وهى بهذا تعد انتقالية ، ويظهر هذا فى تصويرة محفوظة بمتحف وارسو من كاتدرائية فرس أيضا تمثل الكاهن هارون. وينتعل الكاهن فى هذه التصويرة حذاء بنفسجى اللون، ويرتدى قميصا زخرف بشكل شبكى ذى خطوط حمراء ، ونقط فى العيون وتزين القميص كذلك أشرطة بها خطوط بنفسجية ، كما توجد الأشرطة البنفسجية على العباءة التى تغطى كتفى الكاهن ، وفوق صدره آثار صدرية Pectoral بيضاوية الشكل ويمسك الكاهن بيده اليمنى بمبخرة صفراء ، وباليسرى صندوقا وغصنا مزهرا. ووجهه ابيض اللون وله لحية رمادية ، وخصلات رمادية طويلة تنسدل من شعره على كتفيه فى شكل متماثل ، وعلى راسه آثار تاج ، وتحيط برأسه هالة صفراء حددت باللون الأحمر.

وفى النصف الأول من القرن العاشر الميلادى ، وخلال تولى كلوذوس (٩٠٣ – ٩٢٣م) واسطفانوس (٩٢٣ – ٩٢٦م) لمنصب الأسقفية فى فرس تم تزيين الجدران العارية من الزخرفة فى كاتدرائية فرس بتصاوير تميزت بغلبة اللون الأصفر والأحمر فيها، والتخلى عن الاتجاه الواقعى فى تمثيل ملامح الوجوه بالصورة التى كان عليها فى عصر اسقفية كيروس ، والعودة إلى التصوير المثالى لملامح الوجوه .

وتبرز هذه السمات فى تصويرة لأسقف يرجح أنه كلوذوس [١٥٤]، محفوظة بمتحف وارسو [١٥٥]، وصور الشكل على أرضية صفراء مستطيلة لها إطار باللونين الأسود والأحمر ، وينتعل حذاء ذا لون أحمر ، زخرف بوريدات مؤلفة من حبيبات اللؤلؤ ، ويرتدى قميصا أحمر اللون ، يرى منه الجزء السفلى فقط ، وعليه ميدعة أو مئزر epigonation، وبطرشيل أبيض يحف بطرفيه كنار أصفر به أجراس، ويتدلى بالجانب الايمن البلين (الأوموفوريون) [١٥٦] Omophorion الأبيض اللون . وخلف رأس الأسقف الذى أصابه التلف شكل تالف أيضا ربما كان يمثل العذراء أو رئيس الملائكة ميخائيل .

وبمتحف وارسو أيضا تصويرة من كاتدرائية فرس تمثل رئيس الملائكة ميخائيل [١٥٧] (اللوحة ٣٤) ، والجزء العلوى من الشكل هو ما تبقى فقط من التصويرة . ويرتدى رئيس الملائكة ثوبا أصفر غطى بشبكة حمراء ذات خطوط متموجة ، زينت عقدها بحبيبات اللؤلؤ البيضاء ، وحول العنق ياقة ذات لون بنى مائل إلى الاحمرار . أما الجناحان فلونهما أصفر ويحف بهما خط مزدوج باللونين الأحمر والأبيض ، وحدد الريش فيهما بصفوف أفقية من ضربات فرشاة ذات لون أحمر . ووجه رئيس الملائكة بيضاوى طويل ، وذو لون أبيض ، أما شعره فبنى داكن . ورسم الفم على هيئة خط متموج أسود واتخذ شكل حرف x باللون الأحمر، وحدد الذقن بخط بنى يميل إلى الإحمرار ، وحدد الأنف بخط أحمر ، والجفنان والحاجبان باللون الاسود ، والعينان لوزيتان كبيرتان تحف بهما لمسات بنية وحمراء وخضراء ، وعلى رأسه تاج أصفر اللون تؤطره حبيبات اللؤلؤ ، وتزينه الأحجار الكريمة الصفراء والخضراء فى إطارات مربعة بنية، وتحيط بالرأس هالة صفراء حددت باللونين الأحمر والأبيض[١٥٨] .

وتنتمى إلى هذه المجموعة من التصاوير تصويرة بمتحف وارسو ايضا [١٥٩] تمثل بقايا مسند ظهر لعرش مستطيل ذى لون أحمر ، وعليه زخرفة شبكية باللونين الرمادى والأبيض ، وعلى جانبى العرش شكل يشبه القرن وتتدلى منهما سلاسل صفراء . وزخرف طرفا الحافة العليا لمسند الظهر بكرتين كبيرتين لونهما أحمر ، وفى الوسط رسم شكل قبة بها ثلاث نوافذ معقودة ، وعلى قمتها صليب أصفر تنتهى أذرعه بشكل كرات . ويزين شكل هذا المسند حدود إحدى الدخلات فى الجدار الجنوبى بغرفة المهمات المقدسة بكاتدرائية فرس ، وقد عثر على ثلاثة أشكال مماثلة تزين ثلاث دخلات من خمس فى هذه الغرفة [١٦٠] .

وفى سنة ٩٢٦م تعرضت كاتدرائية فرس للحريق ، ولذلك بنيت كنيسة المنحدر الجنوبى فى سنة ٩٣٠م ، واستخدمت بصفة مؤقتة حتى يتم تجديد الكاتدرائية . وتكشف بعض آثارهذه الكنيسة عن تزيين جدرانها بتصاوير تنتمى إلى التصاوير المعاصرة لها وتتميز كذلك بغلبة اللونين الأصفر والاحمر ، غير أنها تميزت بمعالجة جديدة لطيات الثياب ، وخبرة فنية لم يقدر لها الاستمرار . والآثار القليلة للتصويرة الوحيدة التى عثر عليها فى هذه الكنيسة تمثل «برذعة» يجلس عليها القديس يوسف فى منظر الميلاد [١٦١] . ولا يظهر فى هذا الجزء المتبقى من التصويرة وجه القديس ، ولكن التعرف عليه كان عن طريق نقش أسفل التصويرة

على الجدار الشرقى للبلاطة الشمالية بالكنيسة ، وهو المكان الذى خصص لتمثيل هذا الموضوع بكنائس النوبة بصفة عامة . ويظهر القديس هنا مرتديا ثيابا صفراء طويلة بها طيات حمراء عريضة تحدها أشرطة أرجوانية داكنة ، وهى تختلف عن الطيات المنفذة على ثياب الشخصيات المصورة بالكاتدرائية .

وعثر فى كنيسة عبد الله نرقى على تصاوير وأجزاء من تصاوير يظهر بها تفوق اللونين الأصفر والأحمر ، ورغم هذا فانها أدرجت مع مجموعة التصاوير التى يضعها مورسيل تحت اسم الطراز الأبيض فى نهاية القرن العاشر الميلادى ، وهى لا تتبع هذا الطراز ، كما أن تصاوير هذا الطراز لا ترجع إلى هذا التاريخ . ومن هذه التصاوير التى يسود فيها اللونان الأصفر والأحمر جزء لم يتم انقاذه ، يمثل النصف السفلى لرجل ، يرتدى قميصا أبيض اللون عليه عباءة صفراء ، وطياتها بخطوط مزدوجة ذات لون أحمر وردى [١٦٢] . ومنها أيضا جزء من تصويرة لم يتم انقاذها ، وكانت تمثل ملاكا ، وتبقى منها شكل الجناحين بلونهما الأصفر [١٦٣] .

وفى عصر هارون ، أسقف فرس خلال الفترة الممتدة من نهاية سنة ٩٥٢ إلى سنة ٩٧٢م ، تم تجديد كاتدرائية فرس ، وفى عصر الأسقف بطرس (٩٧٤ - ٩٩٩م) تم تزيينها بتصاوير عديدة تميزت بتعدد ألوانها ، وإن غلب اللون الأحمر عليها فى البداية ، كما تميزت زخارفها بالثراء الشديد . وشهدت هذه التصاوير تطورا مستمرا حتى الربع الأخير من القرن الثانى عشر الميلادى . وكانت فترة الذروة خلال عصر الأساقفة بطرس ويؤانس وماريانوس . وتظهر فى الزخارف التى تزين الثياب والفرش بوجه خاص أشكال مركبة ومعقدة منها الأشرطة المزينة بالدوائر والمعينات والمربعات ، والأشكال المضفورة ، والأوراق النباتية ، وزهور عباد الشمس ، وأشكال الشباك ذات الحبيبات فى عيونها ، وذات الخطوط المزدوجة، وكذلك أشكال دوائر متصلة ومنفصلة بها أنواع من الزهور وحبيبات اللؤلؤ .

ويحتفظ متحف وارسو بتصويرة تمثل القديس بطرس يحمى الأسقف بطرس[١٦٤] وتمدنا هذه التصويرة فضلا عن قيمتها الفنية ببعض المعلومات التاريخية ، منها أن بطرس كان نوبيا ، وربما كان من الجنوب ، لأن بشرته تظهر داكنة بدرجة تزيد عما يظهر فى الشخصيات النوبية الأخرى مثل الأسقف كيروس ، ويؤيد هذا الأمر الفحص الأنثروبولوجى للهيكل العظمى للأسقف ، وتبدو فيه

الجمجمة ذات سمات زنجية . كذلك صور هذا الأسقف مرتديا الشملة مما يشير إلى أنه من رجال الدين المونوفيزيتيين، وورد فى النص المدون بجوار التصويرة أنه كان مطرانا [١٦٥] . ويرتدى الأسقف قميصا يتصدره مئزر أحمر اللون يحف به فى الذيل شريط أبيض ، زخرف بشريطين أفقيين باللون الأحمر على الشريط نفسه . وعلى شريط آخر فوق ركبتى الأسقف زخرفة مماثلة . وغطى المئزر جزئيا من الأمام بالبطرشيل الذى يحف به عند الذيل خرج من أجراس صغيرة وزين البطرشيل بمستطيلات صفراء داخل مستطيلات حمراء اكبر منها ، تنتهى بصليبين صغيرين ، ويعلو ذلك دائرتان بلون اصفر ، وعلى كتفى الاسقف عباءة زينت بتصميم الشبكة الأحمر اللون والنقط الخضراء والحمراء ، كما يرتدى الأسقف البلين الأبيض الذى يتدلى موازيا للبطرشيل ، وينتهى بأجراس صفراء مستطيلة ، وتزينه الدوائر والمستطيلات . ويمسك الاسقف فى يده بكتاب يضمه إلى صدره ، ولهذا الكتاب غلاف أصفر مرصع بجواهر حمراء وخضراء تؤطرها خطوط مزدوجة سوداء . وللأسقف شارب اسود قصير ، وتحت شفته السفلى خصلة من الشعر، وله أنف طويل وأذنان بارزتان .

ويقف القديس بطرس خلف الأسقف واضعا أصابعه على كتفيه . ويرتدى القديس قميصا ابيض ، زخرف بأشرطة صفراء مزدوجة وخطوط حمراء ، وله لحية طويلة بيضاء وشارب رفيع ، ويضع على رأسه تاجا تبرز من تحته خصلتان من الشعر الرمادى . والتاج مرصع بجواهر خضراء وحمراء ، وينتهى بثلاثة صلبان صغيرة على قواعد مستطيلة . وتحيط برأسه هالة صفراء . ويغلب على التصويرة اللون الأحمر بصفة عامة .

وإذا كانت هذه التصويرة مثالا لما كانت عليه تصاوير نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادى عشر الميلاديين ، ومن الممكن الإستعانة بها فى الحكم على تصاوير هذه الفترة، فان هناك تصويرة أخرى يمكن إعتبارها مؤرخة ايضا ، و ى للملك جورج الثانى (٩٦٩ - ١٠٠٢م) فى حماية العذراء والطفل ، والتصويرة محفوظة بمتحف وارسو [١٦٦] . ويظهر مما تبقى من التصويرة أن الملك يرتدى حذاء احمر اللون ، وقميصا أبيض زخرف بشكل شبكى ذى لون أصفر ونقط خضراء وحمراء ، وبذيل القميص شريط أصفر عريض زخرف بشكل شبكى مزدوج ونقط خضراء ، وفوق هذا الرداء عباءة بيضاء طويلة ، وتحت العباءة إلى اليسار حلية من ثلاثة أجراس ، رصعت بجواهر حمراء وخضراء ، وتنتهى

بسلاسل زينت بجواهر مستديرة . وتبرز اليد اليمنى من كم القميص ممسكة بصليب أصفر صغير ، كما تظهر تحت ذراعه نهاية الحزام الذى يتمنطق به . وكان التاج مزينا بصليبين ونجمة سداسية فى شكل خاتم سليمان [١٦٧] . أما العذراء فترتدى عباءة ذات لون احمر ارجوانى ، تزينها أشرطة بنية ، وبين هذه الأشرطة التى تمثل الطيات جواهر خضراء محاطة بحبيبات اللؤلؤ [١٦٨] .

وزينت جدران كنيسة سونكى تينو بتصاوير من نفس الفترة ، ويؤكد هذا تصويرة لجورج الثانى ، عثر عليها فى هذه الكنيسة ، ويضع على رأسه فيها تاجا يماثل تاجه فى تصويرة كاتدرائية فرس . وللقديس ايتيين St. Etienne تصويرة بهذه الكنيسة ، وتتميز بغلبة اللون الأحمر ، كما يضع على رأسه تاجا مرصعا ، وتحيط برأسه هالة صفراء ، ورسم أنفه بفتحتين مميزتين [١٦٩] .

ونفذت خلال هذه الفترة من موضوعات العهد القديم على جدران كاتدرائية فرس تصويرة تمثل العبرانيين الثلاثة فى اتون النار (اللوحة ٣٥) ، وهى محفوظة بمتحف الخرطوم ، ويظهر فيها رئيس الملائكة مرتديا ثوبا طويلا ذا لون أبيض وله ياقة خضراء، وعليه أشرطة بنية ، وفوق القميص عباءة بيضاء أيضا ، تزينها أشرطة مماثلة ، ويتمنطق بحزام أبيض حدد باللون الاسود ، وينتعل حذاء بنيا ، وعلى رأسه تاج له إطار مزدوج من حبيبات اللؤلؤ ، وترصعه الاحجار الكريمة ، كما يعلوه ثلاثة صلبان صغيرة ، وتحيط برأسه هالة صفراء وتحدها خطوط سوداء وبيضاء . أما العينان فواسعتان ، والأنف صغير ومقوس الى حد ما ، والحاجبان مقوسان قليلا ، ورسم الفم بخط مقوس ، وزين الجناحان بريش الطاووس والعيون وقشور السمك . ويضم رئيس الملائكة بيده اليسرى إلى وسطه قرصا مستديرا ، ويسند بنفس اليد عصا طويلة يمسكها بيده اليمنى ، وتنتهى هذه العصا بصليب بنى فاتح ، رصع باحجار خضراء . والى يمين رئيس الملائكة شكلان تحت جناحه ، والى يساره شكل ثالث تحت جناحه الأيسر . ويرتدى الفتية الثلاثة قمصان وسراويل وقلنسوات ، وتزين السراويل زخرفة شبكية باللونين البنى والأحمر ، وفى عيون الشكل الشبكى نقط خضراء وحمراء داكنة ، أما القمصان البيضاء فتزينها أشرطة بنية وخضراء ، ويرفع الفتية أيديهم فى صلاة ، وتميل رؤوسهم نحو رئيس الملائكة [١٧٠] .

ومن العهد الجديد صورت موضوعات الآلام ، وهى من الموضوعات التى ندر تمثيلها فى الكنيسة النوبية ، ويحتفظ متحف الخرطوم بالتصويرة الوحيدة التى

تمثل هذه الموضوعات ، وتم تنفيذها على جدران كاتدرائية فرس خلال الفترة التى نتحدث عن تصاويرها . وتشتمل التصويرة على موضوعات عديدة منها الصلب ، والدفن (اللوحة ٣٦) وظهور المسيح لمريم المجدلية ، والنزول للجحيم ، والصعود [١٧١] .

وكان موضوع الميلاد أكثر موضوعات العهد الجديد تمثيلا فى الكنيسة النوبية. وترجع إلى هذه الفترة - أى إلى نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادى عشر الميلاديين - تصويرة تمثل هذا الموضوع ، عثر عليها فى كنيسة سونكى تينو [١٧٢]، كما عثر على تصويرة مماثلة فى كنيسة عبد الله نرقى ، وسوف أعرض لها فى حينها .

وتتميز هذه الفترة أيضا بتصوير رئيس الملائكة ميخائيل ، وهو من أكثر الاشكال تمثيلا فى كنائس بلاد النوبة بصفة عامة . ويحتفظ متحف وارسو بتصويرة له [١٧٣] (اللوحة ٣٧) ويرى فيها واقفا [١٧٤] ، ويرتدى قميصا طويلا زخرف بطيات بنية ، وفوق القميص ثوب أبيض طويل ، ربط بمنطقة حول الخصر ، وزين باشرطة خضراء وحمراء . ويتدلى الثوب على الجانب الأيسر على هيئة طيات نصف مستديرة ، وغطى جزئيا بعباءة صفراء ثبتت على الذراع الأيمن بمشبك يشبه صليبا مرصعا ، وزينت بشكل شبكى أحمر به نقط خضراء وحمراء . ويمسك رئيس الملائكة بيده اليمنى سيفا يسنده بأصابع يده اليسرى ، وعلى رأسه تاج أصفر مرصع بالأحجار الكريمة الحمراء بين شريطين أفقيين بهما أقراص بيضاء ، وقد تحطم هذا الجزء من التصويرة بعد اكتشافها . وتحيط بالرأس هالة صفراء . أما ملامح الوجه فقد رسمت بأسلوب تخطيطى هندسى خلع عليه صفة العبوس والتجهم ، وربما كان ذلك بسبب تصويره إلى يسار المدخل الجنوبى للكاتدرائية أى كحارس له [١٧٥] .

وترجع الى هذه الفترة - أيضا - تصويرة أخرى لميخائيل من نفس الكاتدرائية وهى محفوظة بمتحف الخرطوم (اللوحة ٣٨) ، ويرتدى رئيس الملائكة فيها قميصا أبيض له أكمام طويلة ، وفوقه الدالماشية [١٧٦] Dalmatica الفضفاضة ذات اللون الأبيض ، والمزينة بأشرطة بنية مزدوجة ، وفوق هذا الرداء بطرشيل أصفر اللون ، والأردية مزينة بأقراص مطعمة بصفوف من أحجار كريمة بيضاء وحمراء وخضراء . ويمسك رئيس الملائكة بقرص زين بصليب داخل دائرة من حبيبات اللؤلؤ ، ويمسك بيده اليمنى التى يرفعها لأعلى بعصا صفراء [١٧٧] .

ومن أكثر الموضوعات شيوعا فى كنائس النوبة موضوع الظهور الإلهى مع الصليب، وفيه يظهر المسيح فى صورة نصفية ، وتحيط به رموز الإنجيليين الأربعة والأجنحة التى تؤلف معا شكل الصليب ، أو يكون الصليب هو الشكل الرئيسى ، وفى وسطه الشكل النصفى للمسيح مع رموز الإنجيليين ، ويربط الشوك بين أذرع الصليب كما هى الحال فى تصويرة ترجع الى هذه الفترة عثر عليها فى كاتدرائية فرس ، ومحفوظة حاليا فى متحف الخرطوم (١٧٨) .

ومن الكنائس التى مثل بها هذا الموضوع خلال هذه الفترة - أيضا - كنيسة سونكى تينو ، (١٧٩) وفيها تشكل الأجنحة مع الصورة النصفية للمسيح ورموز الانجيليين هيئة الصليب ، وذلك بنفس الصورة التى وجد عليها تمثيل مشابه فى كنيسة عبد الله نرقى يرجع إلى نفس التاريخ (١٨٠) (اللوحة ١٧) . وترجع أغلب تصاوير هذه الكنيسة إلى حوالى نهاية القرن العاشر وأوائل القرن الحادى عشر الميلاديين، وتتميز بنفس سمات التصاوير المعاصرة لها فى كاتدرائية فرس ، كما تتشابه معها فى نوع الموضوعات المصورة ولكنها لا تضارعها من ناحية التنفيذ والدقة الفنية .

وفى التصويرة المشار إليها يظهر المسيح فى صورة نصفية داخل هالة صغيرة تحيط بها الكائنات الحية التى تمثل رموز الإنجيليين وهى الإنسان والنسر والعجل والأسد بأجنحتها ، وشكل صليب يونانى مرصع . وتحيط برأس المسيح هالة صفراء يحدها اللونان الأسود والأحمر . ويرتدى قميصا به أشرطة بنية وعباءة أرجوانية عليها اشرطة مزدوجة بنية أيضا . ويشير المسيح بإصبعين من يده اليمنى إلى كتاب بيده اليسرى ، وللكتاب غلاف رصع بالأحجار الكريمة . والصورة النصفية للمسيح منفذة على أرضية خضراء. ويقف إلى اليسار من الشكل كله مؤسس الكنيسة أو واهب الصورة ممسكا بفرع نباتى بنى ، ويرتدى عباءة حمراء ذات أكمام ، ورداء أبيض اللون (١٨١) .

ويحتفظ المتحف القبطى بمجموعة أخرى من تصاوير هذه الكنيسة ، ترجع كذلك إلى نفس الفترة ، ومنها تصويرة تمثل العذراء والطفل على العرش (١٨٢) (اللوحة ١١)، ورسمت ملامح العذراء فى هذه التصويرة باللونين الأصفر والأحمر، وتظهر تجاعيد الوجه على جانبى الأنف وتحت العينين ، وتحيط برأسها هالة صفراء حددت باللون الأحمر ، وترتدى قميصا ابيض اللون ، وعليه عباءة ارجوانية تتناثر عليها النجوم المنفذة بنقاط بيضاء وعليها أيضا اشرطة مزدوجة

سوداء وبيضاء ، وعلى القميص أشرطة صفراء لتمثيل الطيات وتجلس العذراء على عرش بدون مسند للظهر ، ويجلس المسيح على ركبتها اليسرى وتحيط برأسه هالة صفراء عليها صليب بلون أخضر فاتح ، ويرتدى ملابس بيضاء ، ويرفع يده باشارة البركة (١٨٣) .٧٨ أحمر ، وبكميه خطوط رأسية مزدوجة ، كما يرتدى بطرشيل يماثل ذلك الذى يرتديه يوحنا ، وعباءة بيضاء ، ويضم إلى صدره كذلك كتابا ، ولون بشرته بنى مائل إلى الإحمرار ورسمت ملامحه دون عناية باللون الأسود (١٨٦) .

ومن التصاوير المعاصرة للتصويرة السابقة بالكنيسة مجموعة تمثل بعض القديسين الفرسان ، منها بقايا واحدة (١٨٧) تمثل فارسا مع رجل داخل جرة (اللوحة ١٤) ، وما تبقى من شكل الفارس هو جزء من النصف السفلى لجواد أبيض له ذيل أسود ، وعلى ظهره سرج اصفر اللون ، زخرف بمربعات ذات لون احمر فاتح، وبغاشية السرج كنار تزينة نقط حمراء وخضراء بالتبادل داخل دوائر صفراء صغيرة ، وللجواد حزام للصدر وآخر للمؤخرة ، وتتدلى من الحزام الأخير سيور حمراء بأطرافها مستطيلات صفراء ، وفى نهاية جلدة الركاب ذات اللون الأحمر ركاب رمادى (١٨٨) . ويبدو مما تبقى من زى الفارس انه كان يرتدى قميصا به أشرطة صفراء وحمراء ، وعليه عباءة تزينها الأشرطة أيضا . ويوجد بين الركاب والساق الأمامية اليمنى للجواد رجل صغير الحجم داخل جرة حمراء زينت بأشرطة أفقية حمراء . وإلى يسار الجواد صور المؤسس أو واهب التصويرة مرتديا قميصا ذا لون اخضر تزينه أشرطة بيضاء وحمراء ، وعلى القميص عباءة بيضاء ومن الزخارف المنفذة بهذه التصويرة وحدات تثبت تنفيذها خلال الفترة التى نتحدث عن تصاويرها ، ومنها المربعات والشباك والطيات والخطوط المزدوجة كما أن الألوان الحمراء والصفراء والبيضاء والخضراء بالتصويرة هى نفس الألوان المستخدمة فى التصاوير المعاصرة لها .

ومن تصاوير القديسين الفرسان بالكنيسة أيضا مجموعة تمثل القديس مرقوريوس (١٨٩) أو رئيس الملائكة جبرائيل يطعن أحد الملائكة العصاة (١٩٠) ، والقديس ثيودور القائد ؟ (الشكل ١١) ، والقديسين فويبامون ؟ وأبيماخوس (اللوحة١٣) .

وتمثل تصويرة مرقوريوس أو رئيس الملائكة صاحبها على ظهر جواد ذى لون بنى داكن ، ويرتدى القديس قميصا ذا لون أبيض به طيات مزدوجة صفراء أو

حمراء مائلة إلى الإصفرار ، وعليه عباءة برتقالية اللون ، وبين الساقين الأماميتين للجواد رجل صغير الحجم يطعنه الفارس بسيفه ، ويرتدى هذا الرجل سروالا أحمر يصل إلى ركبتيه ، وتزينه طيات مزدوجة . وزخرفت غاشية السرج بمربعات مائلة ذات لون أحمر فاتح ، وبداخلها نقط حمراء ، وزين الجزء العلوى من فخذى الجواد بأحزمة ذات لون أحمر وردى وربطت بأطرافها مربعات صفراء تمثل الأحزمة الزخرفية المتدلية من حزام المؤخرة .

وتمثل تصويرة القديس ثيودور القائد - كما يرجح مورسيل [١٩١] - صاحبها على ظهر جواده يطعن برمحه شيئا لا معالم له فى وجود امرأة . ويرتدى القديس قميصا أبيض زين بأشرطة مزدوجة ، وعليه زرد زخرف بشكل الشبكة المنفذة بخطوط حمراء متموجة ونقط أو حبيبات حمراء داكنة وخضراء . ويرتدى فوق الزرد «خلاميس» [١٩٢] أرجوانى ينطاير وراءه بهيئة زخرفية منسقة ، وعلى الخلاميس أشرطة داكنة عريضة ، وخطوط موازية لها ، وتنتثر فيه نجوم مؤلفة من نقط بيضاء . ويحتفظ الجواد بكسوته التى تشتمل على السرج وغاشيته ، وحزام الصدر ، وحزام المؤخرة ، والاحزمة التى تزين رقبته باجراسها الصفراء المستديرة وصفوف الاصداف ، واللجام [١٩٣] .

أما التصويرة التى ربما كانت تمثل القديس فويبامون [١٩٤] (اللوحة ١٣ ، الشكل١٢) فقد صور صاحبها مع خادمه ، ولا تحيط برأس القديس هالة ، ورسمت ملامحه بخطوط سوداء قليلة مع خطوط صغيرة حمراء ، وزخرف غطاء رأسه الأصفر اللون بنقط بيضاء فى حافته السفلى ، وسلسلتين صغيرتين إلى اليمين واليسار ، بكل منهما جرس صغير . والفارس فى وضع مواجهة تامة ، غير أنه يمتطى جواده بحسب الوضعة المألوفة ويرتدى الفارس جبة من الزرد ، وبحلقاتها الشبيهة بقشور السمك حواف بيضاء، ويتمنطق بحياصة (منطقة) رمادية عليها أزرار مستديرة بيضاء ، كما يرتدى الخلاميس ، وهو ابيض اللون ومزين بأشرطة برتقالية . ويرفع القديس ذراعه اليمنى العارية ليطعن برمحه شيئا لم يعد مرئيا بسبب تلف التصويرة ، ويمسك فى يده اليسرى بالعنان . والجواد ذو لون أبيض ، ويشتمل اللجام على قطعة الرأس وحزامها ، وحزام الأنف ، وشريط الوجنة ، وحزام الفك (الشكل ٨) . وغاشية السرج مزينة بالشكل الشبكى ذى اللون الاحمر مع نقط أو حبيبات سوداء أما رقبة الجواد فيزينها حزامان عريضان بهما أصداف بيضاء كبيرة وأجراس مستديرة [١٩٥] . ويظهر الخادم فى وضع مواجهة تامة ،

ولون بشرته بنى داكن ، وتختفى يده اليسرى وراء درع ، لاتزال ترى الحدود الخارجية الصفراء له .

ويظهر القديس أبيماخوس (اللوحة ١٣) فى وضع مواجهة تامة أيضا ، على الرغم من أن الجواد يسير متجها إلى اليمين . ووجه القديس مستدير تقريبا ، ويضع على رأسه تاجا أصفر اللون ، ويحيط بالرأس والتاج هالة صفراء تحدها خطوط سوداء وحمراء . ويرتدى القديس الفارس سترة صفراء تزينها مربعات منفذة بخطوط حمراء ، ومنطقة صفراء تحدها حافة مرصعة بالاحجار الكريمة الحمراء ، ويرفع ذراعه اليمنى العارية لأعلى ، ويمسك بصليب مرصع ، وفى معصمه سوار به جرس ، وبيده اليسرى درع ، يظهر مقبضه فى وسطه . والجواد ذو لون احمر داكن ، وما تبقى منه دون تلف هو الرأس والرقبة وجزء من الصدر ، وعليها اجزاء من الكسوة ، ويشتمل اللجام فيها على حزام الرأس والأنف والسير الجلدى للوجنة ، كما تظهر لقمة اللجام . وزينت رقبة الحصان بثلاثة احزمة بها أجراس مستديرة ، ويصدر الحصان حزام زخرف بمعينات صفراء [١٩٦] . ومن المرجح أن شكل القديس هنا قد صور فى فترة متأخرة عن تصويرة القديس فويبامون ، وذلك فى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى [١٩٧] .

ومن تصاوير كنيسة عبد الله نرقى التى ترتبط من الناحية الفنية بتصاوير كاتدرائية فرس ، تصويرة تمثل موضوع الميلاد [١٩٨] (اللوحة ١٦) ، وتظهر العذراء فيها مضجعة على فراشها بجوار المذود فى وضعة ثلاثية الأرباع ، وتضع يدها اليمنى الكبيرة الحجم على ركبتيها المنثنيتين ، أما يدها اليسرى فتضعها أمام صدرها . وقد اصاب التلف جزءا كبيرا من رأسها . وترتدى العذراء عباءة أرجوانية عليها الزخرفة الشبكية المألوفة ، أما فراشها فقد زخرف أيضا بالوحدات الشائعة فى تصاوير نهاية القرن العاشر واوائل القرن الحادى عشر الميلادى وهى زهور عباد الشمس ، واشكال الشباك أو المربعات الصغيرة المؤلفة من الخطوط المزدوجة المتقاطعة ، والفراش باللون الاحمر الوردى . ويرقد الطفل فى المذود المبنى بالآجر وقد لف فى أقمطة صفراء وبيضاء . ورسمت فتحة المذود أو حنيته على هيئة ثقب المفتاح وطليت باللون الاحمر . وخلف فراش العذراء عمود طويل ذو لون اصفر ، ربما كان يمثل قائما لحمل الصليب . ويجلس القديس يوسف على وسادة أو «بردعة» ذات لون أحمر وردى فى وضع القرفصاء دون مراعاة للنسب ،

وإن كان الفنان قد حاول التعبير عن مشاعره من خلال يده الكبيرة المرفوعة إلى فمه . ويرتدى هذا القديس عباءة صفراء نفذت طياتها بخطوط حمراء قليلة . وخلف يوسف ناحية اليسار يمتطى الحكماء الثلاثة جيادهم ذات الحجم الصغير ، ويعلو هذا شكل اثنين من الرعاة ، ويرتدى كل منهما قميصا قصيرا ، ويحمل كل منهما دلوا على ذراعه اليمنى . ويحد التصويرة من اسفل اطار به زخرفة هندسية متعرجة يقطع استمرارها شكل المؤسس أو واهب التصويرة الذى يقف مرتديا عباءة بيضاء .

وتتسم التصويرة بالتسطح ، والطابع الزخرفى ، وعدم مراعاة قواعد المنظور فى تمثيل فراش العذراء والمذود . كما تتسم التصويرة بعدم مراعاة النسب فى شكل العذراء والقديس يوسف ، وتضخيم شكل العذراء باعتبارها الشخصية الرئيسية فى التصويرة ، وكل هذه سمات تميز فن التصوير فى البلدان الشرقية فى عصور مختلفة .

وشهد فن التصوير فى كاتدرائية فرس خلال القرن الحادى عشر الميلادى تطورا كبيرا تمثل فى ثراء الألوان المستخدمة ، ونضج الأساليب الفنية . ويربط ميخالوفسكى بين هذا التطور الذى طرأ على تصاوير الكاتدرائية وبين دخول المذهب الملكانى الى فرس على يد الأسقف يؤانس الثالث (٩٩٧ - ١٠٠٥م) واستمراره فى عصر الاسقف ماريانوس (١٠٠٥ - ١٠٣٦م) والأسقف مرقوريوس (١٠٣٧ - ١٠٥٦م) . ويتمثل تأثير هذا المذهب كما يرى ميخالوفسكى فيما يتجلى من لمسات انسانية ، وحرية فى تمثيل الموضوعات الدينية الأساسية ، ومن ذلك تمثيل العذراء وهى ترضع الطفل فى تصويرة بمتحف الخرطوم (اللوحة ٣٩) من عصر الاسقف ماريانوس [١٩٩] . ومن الثابت على أية حال ان العذراء قد صورت وهى ترضع الطفل فى دير الأنبا جيرميا بسقارة [٢٠٠] ، اى فى دير يتبع اصحاب المذهب المونوفيزيتى .

ويبدو التطور الفنى واضحا خلال النصف الأول من القرن الحادى عشر الميلادى فى تصويرة تمثل الأسقف ماريانوس فى حماية العذراء والطفل على الطبقة الثالثة من الملاط بكاتدرائية فرس [٢٠١] ، ومن المحتمل انها نفذت بعد تولى ماريانوس لمنصبه الأسقفى فى فرس اى فى حوالى سنة ١٠٠٥م . ويتمثل هذا التطور فى الثراء الزخرفى واللونى بثياب الأسقف ماريانوس والعذراء ؛ إذ

نرى الزخرفة الشبكية المليئة بما يمثل الجواهر الحمراء والخضراء ، وكذلك حبيبات اللؤلؤ ، والزخارف المضفورة والأجراس والدوائر والمستطيلات والصلبان والوريدات وكل ذلك بألوان بيضاء وحمراء وخضراء وصفراء وسوداء وبنية .

وإلى هذه الفترة يمكن نسبة تصاوير عديدة بالكاتدرائية على نفس طبقة الملاط . ومن أكبر هذه التصاوير حجما وأكثرها قيمة من الناحية الفنية تصويرة الميلاد المحفوظة بمتحف الخرطوم (اللوحة ٤٠) . وتضم التصويرة كل عناصر الموضوع من العذراء المضجعة على فراشها ، مرتدية عباءتها الأرجوانية المزينة بالأشرطة ، وعلى رأسها التاج المرصع ، والطفل فى المذود الذى مثلت فتحته أو حنيته على هيئة ثقب المفتاح مثلما رأينا فى التصويرة التى تمثل نفس الموضوع بكنيسة عبد الله نرقى ، والملائكة خلف العذراء بجوار المذود وأعلى التصويرة ، والقديس يوسف الذى يجلس على وسادة أو برذعة مرتديا ثيابه البيضاء التى تزينها الأشرطة ، ويمسك بعصا طويلة يتوجها صليب ، والحكماء الثلاثة على جيادهم حاملين الهدايا ، واثنين من الرعاة ، والثور والأتان ، والقبة التى تتوجها الصلبان خلف ظهر العذراء . ويبدو الطابع الزخرفى واضحا فى كل عناصر التصويرة ، وبصفة خاصة فى سرير العذراء وملابس الملائكة وكسوة جياد الحكماء الثلاثة .

ومن الواضح أن المصور قد مثل عناصر موضوعه فى مستويات مختلفة ، وليس فى صف واحد ، ورغم هذا فانه لم يعين حدودا للأرضية التى تقف عليها كل مجموعة من هذه العناصر : وتحتل العذراء فى التصويرة مساحة كبيرة تدل على حرص المصور على تضخيم الشخصية الرئيسية بالتصويرة . وتتمثل محاولة المصور غير الكاملة لاتباع قواعد المنظور فى رسم استدارة فراش العذراء والمذود ، كما يتمثل الأسلوب التخطيطى وعدم مراعاة النسب فى رسم الجياد والأتان ، وفى رسم رأس القديس يوسف .

ويشبه أجنحة الملائكة بالتصويرة السابقة جناحا رئيس الملائكة ميخائيل فى تصويرة بمتحف الخرطوم من كاتدرائية فرس أيضا [٢٠٢] (اللوحة ٤١) . ويظهر رئيس الملائكة فى هذه التصويرة واقفا وممسكا فى يده اليمنى بعصا تنتهى بصليب ، والعصا بنية اللون، وتحيط بها أشرطة معدنية عبر عنها برسم خطوط مزدوجة ويضع ميخائيل شعره داخل شبكة ، وعلى رأسه تاج مرصع بالأحجار الكريمة ذات الشكل المستدير والمعين ، ويؤطره صف من حبيبات اللؤلؤ ، وعليه

ثلاثة صلبان صغيرة . ووجهه بيضاوى ذو أنف دقيق ، وعينين لوزيتين ، وتحيط برأسه هالة باللونين الأصفر والأحمر . ويرتدى ميخائيل قميصا أبيض به أشرطة بنية وعليه حزام زين بالترصيع ، وفوق القميص عباءة صفراء ثبتت على الصدر تحت الكتف الأيمن بمشبك على شكل صليب . ويمسك رئيس الملائكة فى يده اليسرى بقرص مستدير ، وعلى جناحيه ريش الطاووس .

وتعددت التصاوير التى تمثل العذراء والطفل بالكاتدرائية خلال القرن الحادى عشر أيضا ، وتتمثل فيها سمات الإزدهار الفنى الذى تميزت به تصاوير هذا القرن، ومنها واحدة تمثل العذراء والطفل داخل دائرة محفوظة بمتحف الخرطوم[٢٠٣] (اللوحة ٤٢) ، ويحيط بالدائرة إطار زين بالأحجار الكريمة وحبيبات اللؤلؤ ، وعلى خلفية من جدار حجرى صورت العذراء وهى تحمل المسيح طفلا ، مرتدية عباءة ذات لون ازرق رمادى ، تزينها أشرطة زرقاء وبنية بالتبادل ، ورصعت الأشرطة بأحجار مستديرة داخل دوائر حمراء أحيطت بحبيبات اللؤلؤ ، وترفع العذراء يدها اليمنى فى صلاة ، ويرتدى طفلها ثوبا أبيض اللون ، وتحيط برأسه هالة ذات صليب ، وتتسم التصويرة بالعناية والدقة فى رسمها وهى نفس السمات التى نلاحظها فى تصويرة اخرى بمتحف الخرطوم من الكاتدرائية نفسها ، وتحمل فيها العذراء طفلها وتجلس على عرش له مسند ظهر كبير (اللوحة ٤٣) ، وتبدو الصلة وثيقة بين التصويرتين فى استخدام خلفية من جدار حجرى يحدها إطار مرصع ، والخلفية هنا ممثلة على مسند الظهر ، كما تتضح الصلة فى ثوب العذراء وغطاء الرأس .

ويظهر ثوب العذراء بالصورة التى مثل بها فى التصويرتين السابقتين فى تصويرة أخرى من الكاتدرائية ، وتحمى العذراء ومعها الطفل الملكة مارتا فى هذه التصويرة التى يحتفظ بها متحف الخرطوم أيضا (اللوحة ٤٤) . وتظهر العذراء هنا واقفة ، تحمل الطفل وتمسك بساقيه ، وتضع على رأسها تاجا مرصعا يعلوه صليب، وتحت التاج خمار . ويبدو الطفل فى ملامح رجل بالغ كما هى الحال فى التصويرة التى تمثله مع العذراء داخل دائرة (اللوحة ٤٢) . وتضع العذراء يدها اليمنى على الكتف الأيسر للملكة مارتا . وتضع الملكة الأم على رأسها تاجا مرصعا يتوجه صليب أيضا وتحته الخمار وتمسك بيدها اليمنى صليبا . وتشير هذه التصويرة فى وضوح إلى مكانة الملكة الأم فى بلاد النوبة[٢٠٤] . وتظهر العناية

بالجانب الزخرفى فى ثياب الملكة ، كما تبرز فى ملامح الوجه ورسم القرط والشعر المنسدل على الكتفين عناية الفنان ودقته فى تصوير الملامح الشخصية ، وهى سمات تميز تصاوير المرحلة الثانية بصفة عامة .

ويتجلى الطابع الزخرفى أيضا فى تصويرة تمثل الثالوث المقدس من كاتدرائية فرس ، ومحفوظة بمتحف الخرطوم[٢٠٥] (اللوحة ٤٥) ، وترجع إلى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى . ورمز إلى الثالوث فى هذه التصويرة من خلال ثلاث صور نصفية متماثلة للمسيح على خلفية من الآجر أو الحجر المبنى ، ويمسك المسيح فى الأشكال الثلاثة بالكتاب المقدس بيده اليسرى ، ويسنده باصبعين من يده اليمنى ، وغلافه مرصع بالأحجار الكريمة وصليب فى وسطه . وللمسيح فى الأشكال الثلاثة عيون لوزية وشعر أسود ولحية سوداء مدببة ، وتحيط برأسه هالة ذات صليب . وتزخرف العباءة نقط بيضاء تشكل صلبانا . ويحيط بالجزء الذى يضم الأشكال الثلاثة إطار به زخرفة من دوائر متجاورة متحدة المركز . ويشير الإطار إلى صلة الموضوع المصور بالأيقونات . وتحت هذا الجزء مساحة مستطيلة زخرفت بما يمثل سحبا محورة تشبه قشور السمك . وتؤطر هذا الجزء من اسفل ومن الجانبين زخرفة هندسية مضفورة ، وأسفل هذا الجزء الأوسط ثلاثة صلبان يربط بين أذرعها حبال علقت بها أجراس . كما تؤطر هذا الجزء زخرفة مضفورة أخرى .

وفى كنيسة بوابة النهر بفرس غرب أيضا صور هذا الموضوع مع نائب الملك فى نوباديا (اللوحة ١٨) ، وتتفق هاتان التصويرتان فى الرمز إلى الثالوث من خلال ثلاث صور نصفية متماثلة .

وترجع الى منتصف القرن الثانى عشر تصويرة تمثل المسيح فى المجد والثالوث المقدس مع الرسل ، محفوظة بمتحف وارسو[٢٠٦] ، وهى من كاتدرائية فرس ، وتم فيها تمثيل الثالوث من خلال ثلاثة أشكال كاملة يجاور كل منها الآخر. وتمثل التصويرة موضوعين لا يتصل أحدهما بالآخر أولهما : المسيح على العرش الذى يحمله ملاكان يحلقان ، والثانى هو الثالوث المقدس مع الرسل ، وأضيف فى وقت لاحق ، ويخفى الشكل الأوسط من الثالوث الصليب الموجود بين الملاكين بشكل جزئى ، كما رسم رأس وهالة الشكل الأيسر فوق الجزء السفلى من الملاك . والموضوع الرئيسى بالتصويرة هو شكل المسيح جالسا على عرش زخرف بثراء . وقد رسم مسند القدمين بحسب المنظور التقليدى ، ويؤطره شريط من

جواهر مستديرة نظمت مع حبيبات اللؤلؤ لتشكل سلسلة ، ويحد هذا الشريط صفان من حبيبات اللؤلؤ ، كما تزين الأحجار الكريمة سطح المسند ، وتتألف قوائم العرش من ثلاثة مكعبات تتبادل مع ثلاث كتل معينة الشكل وتنتهى من أسفل بشكل مخالب الأسد . وزينت هذه المعينات والمربعات باحجار كريمة متعددة الألوان . وزخرفت جلسة العرش بثراء أيضا ، كما زينت الوسادة الصفراء بالشكل الشبكى ذى الخطوط المزدوجة ، وفى تقاطع الخيوط حبيبات من اللؤلؤ ويجلس المسيح على العرش مرتديا قميصا أبيض به أشرطة حمراء وصفراء مع صفوف من حبيبات حمراء وخضراء تشكل صلبانا ، وتنساب من الكتفين إلى الركبتين عباءة بيضاء زينت بأشرطة صفراء مزدوجة تحدها خطوط حمراء وبينها على الأرضية البيضاء للعباءة أشرطة من عيون رسمت باللون الأسود ولها جفون وحدقات .

ويسند المسيح على ركبته كتابا مفتوحا به الكلمات الأولى من إنجيل يوحنا باللغة القبطية (٢٠٧) . ويمسك فى يده اليمنى بعصا صفراء طويلة يتوجها صليب مزدوج مرصع بالأحجار الكريمة ، وتتقاطع النهاية الطويلة المدببة والرمادية اللون لهذه العصا مع مسند الأقدام . أما الملاكان المحلقان تحت العرش فيواجه كل منهما الآخر بثياب بيضاء ذات ياقات خضراء ، وبها أشرطة صفراء زينت بصفوف من خطوط حمراء ، وعلى رأس كل منهما تاج به ثلاثة صلبان على خلفية من هالة صفراء . وللملاكين أجنحة صفراء اللون . وتشغل الجزء السفلى من التصويرة أشكال الثالوث المقدس مع الإثنى عشر رسولا ، ورمز للثالوث بواسطة ثلاثة أشكال للمسيح يمثل أوسطها وأعلاها الآب ، ويمثل الشكل الذى يقع إلى اليمين الإبن أما الأيسر فيمثل الروح القدس . ويتبين مما تبقى من التصويرة أن الأشكال ترتدى عباءات حمراء مزخرفة بأشرطة رأسية بنية وأرجوانية وبينها صلبان بيضاء ووريدات مؤلفة من حبيبات اللؤلؤ ، وتحت عباءة كل منهم قميص رمادى داكن زخرف بأشرطة سوداء وصف من وريدات مماثلة لما يوجد على العباءة . ويمسك الشكل الأوسط بصليب أصفر اللون له نهاية مدببة ، وبيده اليسرى كتاب كبير له غلاف أصفر . وإلى اليسار يوجد شكل لأحد الرسل ، يرتدى قميصا أبيض عليه أشرطة سوداء وفوقه عباءة بيضاء زخرفت بأشرطة رأسية وأفقية مزدوجة . وبقية أشكال الرسل فى حالة كبيرة من التلف . ويؤرخ ميخالوفسكى الشكل العلوى للمسيح على عرش تحمله الملائكة بنهاية القرن العاشر الميلادى أما شكل الثالوث فيؤرخه بمنتصف القرن الثانى عشر (٢٠٨) .

وتتميز تصاوير القرن الثانى عشر الميلادى بما يظهر فيها من تمكن الفنان من استخدام أدواته ومحاولته استغلال درجات الالوان لتجسيم الوجوه والأيدى ، والتعبير عن الأحاسيس الذاتية ، ويتجلى هذا فى بقايا تصويرة محفوظة بمتحف الخرطوم (٢٠٩) ، من كاتدرائية فرس ، وتمثل رأس المسيح داخل هالة ذات صليب، ورسم الشعر الذى يغطى رأس المسيح ويحيط بوجهه فيها بأسلوب فنى يختلف عن بقية الأساليب الفنية المستخدمة من قبل ، فالشعر يميل إلى الإحمرار ، وحددت خصلاته باللون الاسود ، وتظهر فى عينيه مسحة من الحزن .

وترجع إلى النصف الأول من القرن الثانى عشر الميلادى مجموعة أخرى من التصاوير تمثل المسيح والعذراء ، وتبرز فيها المقدرة الفنية للمصور فى كاتدرائية فرس قبل بداية النهاية فى أواخر هذا القرن . ومن هذه التصاوير واحدة بمتحف وارسو (٢١٠)، تمثل المسيح يحمى نائب الملك (اللوحة ٤٦) . ويظهر المسيح فى التصويرة واقفا وفى قدميه حذاء أرجوانى داكن ، ويرتدى قميصا طويلا ذا لون أحمر داكن ، ينتهى عند العنق بشريط أبيض ، وبالقميص خطوط سوداء تمثل الطيات ، وبينها وريدات نفذت بحبيبات اللؤلؤ . وفوق القميص عباءة ذات لون بنى داكن تغطى الرأس من الخلف وكذلك الكتفين . ويمسك المسيح بيده اليسرى كتابا له غلاف أصفر مرصع بالأحجار الكريمة ، وبالعباءة وريدات من حبيبات اللؤلؤ البيضاء ، ويشير المسيح بيده اليمنى بإشارة البركة .

وأمام المسيح شكل يمثل نائب الملك فى نوباديا بحجم صغير ، ويرتدى قميصا ذا لون رمادى داكن به زخرفة الشكل الشبكى المطرز بما يمثل الأحجار الكريمة البيضاء والحمراء ، ومنطقة حمراء ، ونقبة Skirt ، ويضع على رأسه تاجا فى شكل خوذة صفراء فى قمتها هلال يستند على سن طويل ، وتحت الخوذة ملفحة تغطى الشعر .

وتبرز فى هذه التصويرة سمة جديدة تميز أشكال الحماية خلال هذه الفترة ، وهى أن شكل المسيح يبدو أكبر كثيرا من شكل الشخص الذى يقع تحت حمايته . وتوجد هذه السمة فى تصويرة أخرى تمثل العذراء تحمى أميرة نوبية بمتحف الخرطوم من الكاتدرائية أيضا (اللوحة ٤٧) ، وتم تنفيذها أيضا فى النصف الاول من القرن الثانى عشر ، وتبدو فيها مهارة المصور فى استخدام الالوان وتمثيل الوجوه . وتتجه عينا الطفل فيها نحو العذراء ، وهى سمة تظهر فى تصويرة أخرى تمثل العذراء تحتضن الطفل (اللوحة ٤٨) ، وهى من كاتدرائية فرس أيضا

ويحتفظ بها متحف وارسو (٢١١) . وتظهر العذراء فى هذه التصويرة فى صورة نصفية رسمت داخل إطار أصغر تحده أشرطة حمراء مما يؤكد صلة التصويرة بإحدى الأيقونات . وتسند العذراء هنا الطفل بذراعها اليمنى ، وتحنى رأسها نحوه فتلمس وجنتها وجنته ، ويحتضن الطفل العذراء واضعا أصابع يديه على كتفها الأيمن .

ورغم الفارق الملحوظ فى المستوى الفنى بين التصوير فى فرس وبين بقية المراكز الأخرى فان بالإمكان ملاحظة وجود بعض الصلات الفنية بين كثير من هذه المراكز خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين - أى خلال الفترة التى بلغ فيها هذا الفن ذروته ، ففى كنيستى الملائكة والقديس روفائيل (كنيسة الشيخ) بتاميت ، نلاحظ كثيرا من الأساليب الفنية المشتركة بين تصاوير هاتين الكنيستين والتصوير فى كاتدرائية فرس وكنيسة عبد الله نرقى وكنيسة سونكى تينو ؛ إذ تظهر على ثياب الرسل فى كنيسة الملائكة بتاميت تلك الأشرطة المزدوجة التى تعبر عن الطيات (اللوحة ٩) . وعلى ثياب أحد القديسين بكنيسة الشيخ نرى الوريدات المؤلفة من حبيبات اللؤلؤ (٢١٢).

وفى نفس الكنيسة نجد تمثيلا للظهور الإلهى مع الصليب (اللوحة ٧) بنفس الأسلوب الفنى الذى ظهر به فى كاتدرائية فرس فى تصويرة بمتحف وارسو (٢١٣) ترجع إلى أوائل القرن الحادى عشر . ومثل الموضوع نفسه فى كنيسة عبد القادر،(٢١٤) وزينت الأجنحة فيه بالشكل الشبكى ذى الخطوط المزدوجة والنقط التى بعيونه بصورة تشبه إلى حد كبير ما يوجد فى تصاوير القرنين الحادى عشر وبداية الثانى عشر الميلاديين بكاتدرائية فرس . ونلحظ هذه الصلة الفنية بوضوح فى تصويرة بنفس الكنيسة تمثل نائب الملك فى حماية المسيح (٢١٥) ، ويضع فيها نائب الملك على رأسه تاجا ذا قرنين ، وعليه نجمة سداسية ، ويتوجه هلال (الشكل١٥ جـ) ، ويرتدى قميصا طرز بالشكل الشبكى الذى تملأ عيونه مربعات صغيرة ، وفوق القميص عباءة زينت بجامات تتصل بميمات وبها أشكال نسور ذات رأسين ويمسك نائب الملك فى يده اليسرى بنموذج للكنيسة (الشكل ٥ ب) ، وفى أذنيه قرط ذهبى ، وخلف كتفه الأيمن شكل نصفى للمسيح ، تحيط برأسه هالة ذات صليب ، وخلف كتفه الأيسر شكل صغير تحيط برأسه المتوجة هالة . وتشير النقوش المصاحبة لهذه التصويرة الى أن نائب الملك هو أيضا أسقف نوباديا (٢١٦) ، وترجع هذه التصويرة إلى حوالى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى .

المرحلة الثالثة :

تنتهى المرحلة الثانية من تطور فن التصوير على الجدران ببلاد النوبة ببلوغ هذا الفن ذروة اكتماله ، غير أن ما حدث للبلاد خلال العصر المسيحى المتأخر - أى اعتبارا من نهاية القرن الثانى عشر الميلادى - كان له تأثير كبير على هذا الفن مثلما كان له من تأثير على الجوانب الحضارية المختلفة بالبلاد . وإذا كان الفنانون الذين نفذوا تصاوير المرحلة الثالثة قد حافظوا على ما كان سائدا من قبل من طرق وأساليب فنية فان ما يمكن ملاحظته على أعمالهم هو ذلك الجمود الذى أصاب الاشكال المصورة ، وخلوها من الإبتكار وقوة التأثير . ولقد نفذت النماذج القليلة التى يمكن نسبتها إلى هذه المرحلة على الجدران المبنية بالطوب اللبن مباشرة بعد طلائها بالبياض الجيرى ، وكانت الألوان السائدة فيها هى الأرجوانى الداكن والبنى ، وتتسم الزخارف على الثياب ببساطتها (الشكل ٢٤) ، وتتميز النعال فى أقدام الأشكال المصورة خلال هذه المرحلة بتلوينها باللون الأصفر الذى يحده خط أسود مزدوج كما فى تصويرة تمثل رئيس الملائكة ميخائيل ، محفوظة بمتحف وارسو (٢١٧) ، وترجع إلى نهاية القرن الثانى عشر أو بداية القرن الثالث عشر . وتظهر هذه السمات أيضا فى تصاوير كنيسة القلعة بفرس التى أشار اليها جريفيث، ومنها تصويرة الشرقية التى تمثل المسيح والرسل ؛ إذ أن لون عباءة المسيح هو اللون الأرجوانى ، والقميص تحتها باللون الاحمر وعليه أشرطة أرجوانية ، كما أن الحذاء باللون الأصفر الداكن (٢١٨) .

وترجع بعض تصاوير القديسين الفرسان بمتحف الخرطوم والتى كانت تزين جدران كنيسة عبد القادر إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ، ومنها تصويرة تمثل القديس مرقوريوس يمتطى جوادا أحمر اللون ، ويمسك بيده اليمنى حربة طويلة يطعن بها شكلا صغيرا غير محدد المعالم (الشكل ١٣) . وتشتمل كسوة الجواد على اللجام ويتكون من قطعة الرأس وحزام الرأس وشريط الوجنة وحزام الأنف وحزام الفك ، ولا يوجد للقمة اللجام أو العنان أثر . وزينت الرقبة بحزامين عريضين علقت فيهما الأجراس ، وزين الحزام السفلى بوريدات بيضاء ، وعلى رقبة الحصان أيضا حزام أو شريط يتدلى على صدره (٢١٩) .

كذلك صور القديس چورچ على ظهر جواد رمادى اللون ، يطعن بحربته شيئا لامعالم له ، ويضع على رأسه تاجا مرصعا ، وعليه ثلاثة صلبان ، ولا تحيط

برأس القديس هالة [٢٢٠] . وتتكون كسوة الجواد من أجزائها المختلفة ، وزخرفت الرقبة بحزامين باللون الأصفر ، زين السفلي منهما باللآلئ والأصداف ، أما العلوى فقد أصابه التلف ، وربطت بالحزامين أجراس مستديرة صفراء ، ويتدلى من رقبة الحصان حزام أو شريط يتدلى بين ساقيه ، وزخرفت غاشية السرج بزخارف حمراء [٢٢١] .

ويظهر الأسلوب التخطيطى فى رسم الجياد بهذه الكنيسة فى وضوح شديد ، وهو نفس الأسلوب غير المتقن الذى نراه فى تصويرة من نفس الكنيسة تمثل موضوع الميلاد [٢٢٢] ، ونشاهد فيها الراعيين يرشدان المجوس للوصول إلى العائلة المقدسة ، ويمتطى الحكماء الثلاثة فيها جيادهم متجهين الى الشخصية الرئيسية وهى العذراء التى مثلت بحجم كبير كما هى العادة فى تصوير هذا الموضوع . ويجلس القديس يوسف فى وضعة شرقية مرتديا ملابس بيضاء بسيطة لها طيات باللون الأزرق ، أما العذراء فترقد على فراشها وتتكئ على وسادة مرتدية ثيابا بيضاء عليها طيات ذات لون وردى فاتح ، أما الجزء الذى صور عليه وجه العذراء والطفل فقد أصابه التلف ، ويقف أعلى المذود ملاك له جناحان باللون الأصفر ، ويرتدى ملابس ذات ألوان صفراء وحمراء وسوداء وتوجد خلف رأس العذراء ثلاثة صلبان على قبة . وتعكس البساطة التى نفذت بها الأشكال فى هذه التصويرة وكذلك الاسلوب التخطيطى البدائى ما وصل اليه فن التصوير خلال هذه المرحلة .

كذلك تعد بقايا التصاوير التى تم اكتشافها حديثا فى مينارتى وكولبنارتى ودنقلة بالكنيسة ذات التخطيط الصليبى من التصاوير المتأخرة ، وتشير الى ذلك ألوانها وزخارفها والأسلوب البدائى الذى نفذت به [٢٢٣] .

وهكذا يتبين لنا مدى الارتباط بين التطور الحضارى العام فى بلاد النوبة وبين تطور فن التصوير على الجدران ، ومدى أهمية هذا الفن عند النوبيين ، وعنايتهم به إلى الدرجة التى حرصوا معها على تعدد طرزه وتنوع موضوعاته .

الفصل الخامس

موضوعات التصوير فى كنائس النوبة

تعددت موضوعات التصوير على الجدران فى كنائس النوبة ، واتخذ تمثيلها أشكالا عديدة ، غير أن ما يمكن ملاحظته هو قلة الموضوعات القصصية التى تمثل أحداثا من العهدين القديم والجديد ، فى الوقت الذى شاع فيه تمثيل الشخصيات الدينية والمدنية فى أشكال منفصلة يمكن اعتبارها صورا شخصية . ونستطيع من خلال ما عرضنا له من تصاوير فى الباب السابق أن نحدد أهم الموضوعات التى شاع تمثيلها فى كنائس النوبة .

المسيح :

ظهر المسيح فى تصاوير عديدة ، مثل فى بعضها طفلا تحمله العذراء كما فى كنيسة الشيخ بتاميت [١] ، وكنيسة عبد الله نرقى (اللوحة ١١) ، وكنيسة بوابة النهر فى فرس [٢] ، وفى كاتدرائية فرس (اللوحات ٢١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٨) (٣) ، كما مثل معها وهى ترضعه (اللوحة ٣٩) ، وكذلك وهى تحمى أشخاصا مثل الملك چورج الثانى ، والملكة مارتا (اللوحة ٤٤) ، واحدى الاميرات النوبيات (اللوحة٤٧) ، والاسقف ماريانوس [٤] . وظهر المسيح فى كثير من هذه التصاوير وفى وجهه ملامح رجل بالغ . كذلك صور المسيح طفلا فى التصاوير التى تمثل موضوع الميلاد ، كما فى كنيسة عبد الله نرقى (اللوحة ١٦) ، وكنيسة القلعة بفرس (اللوحة ٢٠) ، وكاتدرائية فرس (اللوحة ٤٠) ، وكنيسة قرية عبد القادر كما سبق أن أشرت .

وصور المسيح رجلا بالغا فى تصاوير عديدة منها تلك التى تمثل أشكال الحماية ،وفيها يضع القائم بالحماية يده على كتف أو كتفى الشخص المحمى الذى

يقف إلى جواره أو أمامه ، ومن ذلك ما نراه فى تصاوير كاتدرائية فرس التى يحمى المسيح فى احداها أحد ملوك النوبة (٥) ، ويحمى فى اثنتين منها اثنين من نواب الملوك (اللوحتان ٢٨ ، ٤٦) ، كما نراه يحمى أحد الاساقفة فى تصويرة من كنيسة بوابة النهر بفرس (اللوحة ١٩) ، ويحمى أحد نواب الملوك فى كنيسة عبد القادر (٦) ، ويظهر بها خارجا من السحب فى صورة نصفية .

ومثل المسيح كذلك فى التصاوير التى ترمز إلى الثالوث المقدس ، ومن ذلك ما أشار اليه نوردن فى حديثه عن كنيسة معبد عمدا (٧) ، وفى كنيسة بوابة النهر حيث يحمى أحد نواب الملوك (اللوحة ١٨) ، وفى كاتدرائية فرس (اللوحة ٤٥) ، وكنيسة عبد القادر حيث صور جالسا على العرش (٨) ، كما صور واقفا (٩) وله ثلاثة رؤوس على جسم واحد ، ويرتدى عباءة بيضاء على ثوب داخلى ذى لون أحمر ، ويذكر جريفيث أن اتحاد الأشخاص الثلاثة فى جسم واحد - كما يظهر فى هذه التصويرة - يعد من النماذج النادرة فى فن التصوير ، ولم تعرفه كنائس الغرب إلا فى القرن الخامس عشر الميلادى (١٠) .

ويظهر المسيح فى كثير من التصاوير فى صورة نصفية ، ومن ذلك ما وجد فى كنيسة معبد وادى السبوع حيث نراه يشير بإشارة البركة ، وتحيط برأسه هالة ذات صليب ، ويرتدى ثيابا حمراء اللون ، وبها طيات ذات لون أسود (١١) ، ومن ذلك أيضا ما عثر عليه فى كنيسة عبد الله نرقى حيث صور داخل هالة (١٢) ، كما صور ممسكا بالكتاب المقدس على خلفية من السحب داخل إطار مربع به زخرفة متعرجة ، وتحيط برأسه هالة الصليب . وتظهر هذه الزخرفة المتعرجة فى تصاوير أخرى مثل تصويرة الميلاد بنفس الكنيسة (اللوحة ١٦) وتصويرة الالام بكاتدرائية فرس (١٣) ، وتصويرة الثالوث المقدس بنفس الكاتدرائية ، وتجمع هذه التصويرة بين زخرفة الإطار والرسم الإصطلاحى للسحب (١٤) ، ونرى هذه السحب أيضا فى التصويرة التى تمثل المسيح يحمى أسقفا فى كنيسة بوابة النهر (اللوحة ١٩) والتصويرة التى تمثل المسيح يحمى نائب الملك فى كنيسة عبد القادر .

وقد مثل المسيح فى صورة نصفية أيضا فى التكوين الذى يمثل الظهور الالهى مع الصليب (اللوحتان ٧ ، ١٧) وتؤكد كثرة التصاوير التى تمثل هذا الموضوع(١٥) الصفة النذرية له . وتربط بين أذرع الصليب فى هذا التكوين أشواك أو سلاسل

ذات أجراس ، وتحيط بالصورة النصفية للمسيح فيه أشكال الحيوانات غير المتجسدة ، وهى رموز الإنجيليين الأربعة : الثور (لوقا) ، والنسر (يوحنا) ، والأسد (مرقس) ، ورأس الانسان (متى) ، ولهذه الأشكال أجنحة مليئة بالعيون وفقا لما ورد فى سفر الرؤيا (١٦) . وتؤكد النصوص المصاحبة للتصاوير التى تمثل هذا الموضوع الصفة النذرية له ؛ إذ تحتوى على توسلات للصليب باعتباره رمزا للخلاص (١٧) ، كما تؤكد هذا كثرة الصلبان التى رسمت على جدران كنائس النوبة، ومنها ما صور مزهرا ، أو مشعا أو عليه قماش الكفن أو الأجراس(١٨)(اللوحة٤) .

ويظهر المسيح واقفا فى كثير من التصاوير ، ومن ذلك تصويرته فى كنيسة معبد أبو عودة (١٩) ، وفى كنيسة عبد القادر حيث يظهر وهو يصلى مرتديا ملابس بيضاء بها طيات باللونين الأصفر والأسود (٢٠) ، كما يظهر فيها - أيضا - رافعا يده باشارة البركة وممسكا بالكتاب المقدس ومرتديا عباءة حمراء على قميص أبيض به أشرطة صفراء (٢١).

كذلك صور واقفا فى المزار الذى يقع شرقى قاعة الطعام بمينارتى (٢٢) . ونراه واقفا - أيضا - مع أشخاص آخرين فى كاتدرائية فرس ، ومن ذلك تصويره بين ملاكين (٢٣)، وأمام مريم المجدلية (٢٤) ، ومع توماس الرسول (٢٥) ، ومع نفس الرسول فى كنيسة عبد القادر (٢٦) . وبين الرسل فى نفس الكنيسة (٢٧) .

وصور المسيح جالسا على الأرض فى تصويرة بالكنيسة السابقة وقد أحاطت برأسه هالة ذات صليب (٢٨) . كما صور على العرش فى كثير من الكنائس ، ومنها كنيسة معبد الدكة وكنيسة القلعة بفرس ، وقد أشرت إلى ذلك عند الحديث عن مواقع التصوير ، ومنها أيضا كنيسة الشيخ بتاميت ، وكنيسة الملائكة بنفس القرية، وفى كاتدرائية فرس (٢٩) التى نرى فيها أيضا بقايا اشكال تمثل مسند الظهر لبعض العروش.

ومثل المسيح مصلوبا كذلك ، كما فى المنظر الذى أشار ويجال إلى مشاهدته فى كنيسة معبد الدكة (٣٠) ، وفى كاتدرائية فرس بالتصويرة الوحيدة التى تمثل موضوع الآلام فى كنائس النوبة(٣١) .

العذراء

وظهرت العذراء فى كثير من التصاوير الجدارية بكنائس النوبة ، ومنها تلك التى أشرت اليها ، وتبدو فيها واقفة او جالسة على العرش تحمل الطفل أو ترضعه ، أو تقوم معه بحماية بعض الشخصيات الدينية والمدنية . وتظهر فى أشكال الحماية واقفة فى الغالب ، ومثلت خارجة من السحب فى تصويرة الشرقية بكاتدرائية فرس (اللوحة ٢٨) ، ولم تصور العذراء فى أشكال الحماية فى كل من الفنين البيزنطى والقبطى ، وتصويرها على هذا النحو فى كاتدرائية فرس - إلى جانب التصاوير العديدة الاخرى لها فى نفس المكان - يرجح تكريس الكاتدرائية للعذراء مريم [٣٢] .

كذلك مثلت العذراء بين الرسل فى شرقيات معظم الكنائس الاخرى ومنها كنيسة الشيخ بتاميت [٣٣] ، وكنيسة عبد الله نرقى [٣٤] . كما صورت فى مناظر الميلاد وبين ملاكين فى كنيسة نجع العقبة ، وكذلك وهى واقفة تصلى ومن ذلك تصويرتها فى كنيسة عبد الله نرقى ، وتظهر هنا فى وضع مواجهة تامة ، وتبدو التجاعيد فى وجهها حول الفم والأنف وفى شكل انتفاخات تحت عينيها [٣٥] .

وترتدى العذراء عادة عباءة داكنة اللون ، ويغلب عليها اللون الأرجوانى وتنتثر عليها الوريدات ، كما يتصل بها غطاء للرأس .

الملائكة ورؤساؤهم

وتعددت تصاوير الملائكة ورؤساؤهم فى كنائس النوبة ، وكان ميخائيل أكثر رؤساء الملائكة ظهورا على جدران هذه الكنائس ، وهى ظاهرة تميز الكنيسة الشرقية بصفة عامة . وصور ميخائيل فى الكنيسة النوبية محاربا ، وحاميا لبعض الشخصيات ، ومتعبدا للمسيح مع رئيس الملائكة رفائيل ، كما ظهر فى تصاوير الفتية العبرانيين ، وفى تصاوير الميلاد مع ملائكة ورؤساء ملائكة آخرين مثل رفائيل وجبرائيل ، ومثل بعضهم فيها محلقا أو ممسكا بمبخرة . كذلك نرى بعضهم حاملا لعرش المسيح كما فى تصويرة المسيح فى المجد والثالوث مع الرسل. وقد صورت أشكالهم فى كثير من هذه التصاوير فى ثياب بيضاء مزينة بأشرطة صفراء مزدوجة ، وعليها أحيانا عباءات مثبتة على الكتف بمشبك ، كما وضع كل منهم على رأسه تاجا مرصعا بحبيبات اللؤلؤ والأحجار الكريمة . ويمسك ميخائيل فى كثير من التصاوير بالسيف ، أو بآنية مستديرة فى يده اليسرى ،

وبعصا تنتهى بصليب فى يده اليمنى ، ونرى فى جناحيه ريش الطاووس والعيون ، وقشور السمك فى الأطراف السفلى لهما . (أنظر اللوحات ٢ ، ٦ ، ٨ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢٧ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١) [٣٦] .

القديسون

وصور القديسون على جدران كنائس النوبة ، ومنهم الرسل الذين ظهروا على جانبى المسيح والعذراء فى الشرقيات وعلى جدران كنائس نجع العقبة وكاتدرائية فرس (اللوحتان ٩ ، ٢٨) ، وكذلك فى كنيسة معبد وادى السبوع [٣٧] ، وحنية الشرقية بكنيسة عبد الله نرقى كما أشرت من قبل . وتظهر بعض أشكالهم مع المسيح أو العذراء فى تصاوير أخرى كتلك التى تمثل للمسيح مع توماس الرسول فى كاتدرائية فرس ، وكنيسة عبد القادر ، وتلك التى تمثل يوحنا الانجيلى والقديس بطرس مع العذراء والطفل [٣٨] ، أو يوحنا الإنجيلى وحده مع العذراء [٣٩] فى كاتدرائية فرس. وصور بطرس ويوحنا الانجيلى معا [٤٠] ، وصور الأول مع الاسقف بطرس [٤١] ، كما صور الثانى فى تصويرة مستقلة [٤٢] (اللوحة ٢٤) ، وكل ذلك على جدران الكاتدرائية نفسها . وفى كنيسة معبد وادى السبوع مثل القديس بطرس فى تصويرتين [٤٣] (اللوحة ٣) . كما صور أحد الرسل وهو يحمى إحدى الاميرات النوبيات بكاتدرائية فرس على الطبقة الموجودة تحت تصويرة العذراء والطفل على العرش (اللوحة ٤٣) .

وصور بعض القديسين المعروفين وغير المعروفين من غير الرسل ، ومن ذلك أشكال القديسين الذين صوروا فى زى المحاربين [٤٤] (اللوحة ٤٤) ، ومنهم القديس جورج الذى صور واقفا ويمسك بدرع ويقتل التنين [٤٥] .

كذلك صور القديس يوحنا فم الذهب [٤٦] (اللوحتان ١٥ ، ٣١) ، والقديس kaau وهو أحد شهداء الفيوم من عصر دقلديانوس [٤٧] . ومن القديسين الشهداء الذين صوروا على جدران كنائس النوبة أيضا إثنان أحدهما فى كنيسة معبد ابو عودة(اللوحة٥) والآخر فى كاتدرائية فرس [٤٨] . كما مثل القديس اسطفانوس [٤٩] والقديس ابيفانيوس أسقف سلاميس بقبرص [٥٠] على جدران الكاتدرائية . وإلى جانب هؤلاء القديس يوسف فى تصاوير الميلاد ، وبعض القديسين غير المعروفين أو من أولئك الذين اختلف الدارسون فى تحديد شخصياتهم [٥١] (اللوحة ١٢) .

القديسون الفرسان

وتعد أشكال القديسين الفرسان من أهم الموضوعات التى عنى النوبيون بتمثيلها على جدران كنائسهم ، ومنها ما عثر عليه فى كنيسة الملائكة بتاميت (اللوحة ١٠) وكنيسة عبد الله نرقى ، كما أشرت خلال الحديث عن تصاوير المرحلة الثانية ، وكذلك فى إحدى كنائس جبل عدة ، وفى كنيسة بوابة النهر ، كما أشرت خلال الحديث عن مواقع التصوير وكنيسة عبد القادر ، كما بينت فى تصاوير المرحلة الثالثة .

ويحتفظ متحف الخرطوم بتصويرة للقديس مرقوريوس وهو يطعن بحربته جوليان المرتد ، وهى من التصاوير التى عثر عليها خلال حفائر سنة ١٩٧٦ فى دنقلة العجوز (٥٢) ، وقد عثر فى كاتدرائية فرس على تصويرة تمثل هذا القديس (الشكل ١٠) ، وهى من التصاوير التى يحتفظ بها متحف وارسو (٥٣) ، وتمثل القديس ممتطيا صهوة جواد يعدو ، وممسكا فى يده اليسرى بالعنان والدرع ، وربما كانت فى يده اليمنى حربة يطعن بها شكلا صغيرا تحت جواده . وتتألف كسوة الجواد من السرج وغاشيته الصفراء اللون ، والتى يحف بها شريط من نقط حمراء وخضراء داخل دوائر صفراء صغيرة ، ومن حزام المؤخرة البنى اللون ، وحزام الصدر البنى أيضا ، ويتدلى من حزام على صدره جرس كبير ، وتزين الرقبة أحزمة عريضة زخرفت بوريدات وأجراس تتدلى منها ، وترجع تصويرة هذا القديس إلى نهاية القرن العاشر الميلادى (٥٤) .

وتشبه زخارف كسوة الجواد السابق تلك الزخارف التى زينت بها كسوة الجياد فى تصويرة الميلاد المحفوظة بمتحف الخرطوم (اللوحة ٤٠) . وقد غطيت بأغطية خضراء ، وزينت أحزمة المؤخرة والصدر بوريدات بيضاء ، وربطت بها سيور تنتهى بأقراص صغيرة، وزينت جلود الركاب بنقط بيضاء ، وتشتمل اللجم ذات اللون البنى الداكن على قطعة الرأس وحزامها ، وسيور الوجنات وحزام الانف ولقمة اللجام أو شكيمته . ويعلل Steinborn وجود نقط حمراء تمثل الدم المتساقط من أفواه الجياد بأن الفنان حاول إظهار ما لحق بالجياد نتيجة استخدام شكيمة اللجام التى كانت مستعملة فى عصر المجموعة س (٥٥) (الشكل ٩) .

ورغم مايوجد من تشابه فى كسوة الخيل بين التصويرتين السابقتين ، فإن أشكال هذه الكسوة قد اختلفت أحيانا ، وربما كان ذلك سبب ما أصاب التصاوير من تلف فى بعض أجزائها ، أو نتيجة لاتباع المصور للأسلوب التخطيطى فى رسم أشكاله مما أدى الى اهمال تصوير بعض أجزاء الكسوة ، وقد يكون ذلك راجعا إلى اختلاف أنواع الكسوة نفسها . ويحصر Steinborn هذه الكسوة فى نمطين ظهر أولهما مع بداية القرن الحادى عشر (الشكل ١٤ أ) ، وظهر الثانى خلال القرنين الثالث والرابع عشر الميلاديين (الشكل ١٤ ب) وعرفت النوبة قبل هذين النمطين نمطا أقدم ، عثر على نماذجه فى مقابر قسطل (الشكل ٩) ، وهى محفوظة حاليا بالمتحف المصرى بالقاهرة، وترجع الى القرن الثالث أو الرابع الميلاديين . وزخرفت أحزمة هذا النمط من الكسوة بالأقراص المعدنية الصغيرة ، وعلقت فيها الأجراس ، ولا أثر للركاب فى هذه الكسوة التى تميزت بشكيمة اللجام الفريدة فى نوعها (٥٦) .

ولم يعثر على نماذج من كسوة النمطين النوبيين فى العصر المسيحى ، وتأتى معرفتنا عنها من خلال ما تم تصويرة على الجدران . وتظهر فى كسوة النمط الأول الزخارف الشائعة وقت ظهورها ، ومنها أشكال الشباك والوريدات على غاشية السرج ، والأقراص المعدنية والوريدات والأحجار الكريمة على الأحزمة والسيور . اما النمط الثانى الذى ظهر مع اضمحلال فن التصوير بالبلاد فيتجلى به التمثيل التخطيطى للأجزاء كما ينقصه الركاب ، ولا يظهر فيه حزام الصدر وإنما شريط أو حزام للكتفين ربط حول رقبة الجواد .

القديسات

أما تصاوير القديسات فقليلة ، ومنها ثلاثة تصاوير للقديسة آن ، اثنتان منها كانتا فى كاتدرائية فرس ، ويظهر رأسها فقط فى واحدة منها (اللوحة ٢٢) ، ولا يظهر فى الاخرى سوى مسند الظهر للعرش الذى كانت تجلس عليه ، ونقش ورد فيه اسمها (٥٧) . أما التصويرة الثالثة فقد عثر عليها فى كنيسة عبد الله نرقى ، ومثلت فيها واقفة فى وضع مواجهة تامة ، وتضع على رأسها خمارا يغطى كتفيها ، والخمار ذو لون بنى فاتح ، وعليه طيات من أشرطة بنية مائلة إلى الإحمرار ، وترتدى القديسة قميصا ذا لون أحمر فاتح وعليه رداء أصفر اللون

تزينه طيات رأسية ، وفى قدميها حذاء أحمر اللون . وترجع هذه التصويرة إلى نهاية القرن العاشر الميلادى (٥٨) .

ومن بين تصاوير القديسات فى كنائس النوبة أيضا تصويرة الست دميانه ابنة مرقس حاكم إقليم البرلس (اللوحة ٣٢) ، وأشكال مريم المجدلية فى مناظر الآلام .

النساك

ومن الموضوعات التى تم تصويرها كذلك فى بعض كنائس النوبة أشكال النساك والمتعبدين ، ومنها بقايا تصويرة تمثل ناسكا واقفا فى وضع مواجهة تامة ، وتحيط برأسه هالة صفراء يحدها إطار أحمر اللون . ويبدو مما تبقى من التصويرة أنه يرتدى عباءة صفراء بها طيات من خطوط مزدوجة حمراء ، وربما كان يرتدى أيضا منطقة حول خصره . وترجع هذه التصويرة إلى حوالى سنة ١٠٠٠م (٥٩) .

وعثر فى كاتدرائية فرس على أربع تصاوير تمثل بعض النساك ، منها واحدة تمثل الناسك آمون (اللوحة ٤٤) ، وتمثل الثانية الناسك هارون بجوار شجرة زيتون(٦٠) ، أما الثالثة فتمثل الناسك أبو نوفر وإلى يمينه شجرة نخيل ، وإلى يساره شكل كنيسة تغطيها قبة يتوجها صليب (الشكل ٥ أ) ، ويرفع الناسك يديه فى صلاة (٦١) . وترجع هذه التصويرة إلى القرن الحادى عشر الميلادى . ويمثل الجزء المتبقى من التصويرة الرابعة وجه أحد النساك وعصاه وجزءا من ثوبه الأبيض ، وهى من أوائل القرن الحادى عشر الميلادى (٦٢) .

الأساقفة والشمامسة

وتميزت كنائس النوبة بتصوير بعض الشخصيات الدينية ممن تولوا المناصب بها ، وممن كانت لهم سلطة روحية عليهم كالأساقفة القديسين ؛ ففى كاتدرائية فرس صورت بعض أشكال القديسين فى زى الأساقفة ، وذلك تكريما لهم (٦٣) ، كما صور بعض رؤساء اساقفة أنطاكية مثل Cyprian (٦٤) ، وأغناطيوس (اللوحة٢٣) ، وعثر فى الكاتدرائية أيضا على تصاوير تمثل أربعة عشر أسقفا ، أمكن تحديد أسماء ستة منهم وهم كيروس (اللوحة ٣٠) ، وكلوذوس (٦٥) ، وبطرس(٦٦) ، ويؤانس الثالث (اللوحة ٢٨) ، وماريانوس (٦٧) وجورج (٦٨) . أما

باقى الأساقفة فلم تسمح حالة التصاوير والنقوش بالتعرف على أسمائهم وإن كانت قد تمت بعض المحاولات فى هذا الميدان (٦٩) .

وعثر فى كنائس أخرى بالنوبة على تصاوير تمثل بعض الأساقفة أيضا ، وكان التعرف عليهم بوصفهم أساقفة من خلال أزيائهم بوجه خاص ، ومنها تصويرتان عثر عليهما فى كنيسة عبد الله نرقى (٧٠) ، وتصويرتان كانتا فى كنيسة بجبل عدة(٧١) . وفى كنيسة بوابة النهر بفرس تعرف جريفيث على إحدى التصاوير بوصفها تمثل المسيح يحمى أحد الأساقفة (اللوحة ١٩) ، ويظهر الاسقف فى هذه التصويرة ممسكا بكتاب ، ويرتدى عباءة مفتوحة من الأمام ، زينت بالزهور وبخرج به أجراس ، كما يرتدى البلين المزخرف بمستطيلات ، وتحت ذلك الدالماشية أى التونية أو القميص (٧٢)، وهى من نفس نسيج العباءة ، وعليها شريط أبيض اللون من أسفل الخصر حتى الركبتين ، ويرتدى أيضا بطرشيل وميدعة منفصلة معلقة فى وسطه ، وكل ذلك فوق قميص به أشرطة رأسية زينت بزخرفة من الأقراص ، أما قدماه فعاريتان ، وتشير أصابع يده اليمنى بعلامة الصليب (٧٣) . ويرى ميخالوفسكى أن هذا الشكل يمثل أحد رؤساء الكهنة القائمين بالعمل فى الكنيسة نيابة عن أحد الأساقفة أثناء غيابه (٧٤) .

ويتكون زى الأساقفة بصفة عامة من :

١ ـ القميص أو الاستيخارة Sticharion (alb) ، و تزينه أشرطة تعد تحويرا لشكل الطيات.

٢ـ الميدعة (الفوطة) Epigonation - apron ، وتلبس فوق القميص ، وترى فى الجزء السفلى من التصويرة .

٣ ـ البطرشيل epitrachelion - double stole ، ويعلق على الجزء الأمامى من الأردية ، ويظهر فى التصاوير مطرزا بمستطيلات ودوائر ، ويزين أطرافه السفلى خرج به أجراس .

٤ ـ الرداء الخارجي أو البرنس chasuble - phelonion ، ويطرز بالزخرفة الشبكية ، وله من الأمام جزء نصف مستدير يصل إلى الركبتين .

٥ - البلين أو الأموفوريون omophorion ، وهو بطرشيل آخر ، وزينت أطرافه السفلى أحيانا بخرج به أجراس .

٦ - حليـة كـالمنديل maniple ويضعـها الأسقف فى يده اليمنى ، وهى بيضاء ومطرزة بألوان متعددة ، وقد اختلفت التفسيرات حول إستخدامها ويقول بتلر إنها من الأزياء الكهنوتية المألوفة فى الكنيسة الغربية . وإنه لا يوجد ما يماثلها فى الكنيسة اليونانية أو القبطية [٧٥] .

٧ - الحذاء ، ويطرز عادة باللؤلؤ .

٨ - ويضم الأسقف بذراعه اليسرى إلى صدره كتابا كبيرا له غلاف مرصع .

٩ - ويمسك الأسقف فى بعض الأحيان بعصا يتوجها صليب .

١٠ - ويرتدى الأساقفة المونوفيزيتيون الشملة أو غطاء الرأس الذى يتدلى إلى الرقبة فيشكل ياقة حولها [٧٦] .

أما الشمامسة فقد مثلوا أيضا ؛ إذ عثر فى كاتدرائية فرس على بقايا تصويرة تمثل أحد الشمامسة [٧٧] ، وعثر كذلك فى كنيسة عبد القادر على تصويرة لشماس آخر صور فى وضع مواجهة تامة ، ويرتدى عباءة صفراء بها طيات حمراء ، ورداء داخليا تزينه أشرطة سوداء وبيضاء [٧٨] .

الشخصيات الملكية

وأتاحت لنا النقوش المصاحبة لبعض التصاوير فى كنيسة عبد القادر وكاتدرائية فرس معرفـة أشكال بعض الشخصيـات الملكيـة النوبيـة مـثل الملوك والملكات والأميرات ونواب الملوك وتعد إشارة أبو المكارم إلى صورة جورج الأول وصورة صاحب درمس أقدم إشارة لتصاوير تمثل بعض هذه الشخصيات . والتصويرة الوحيدة الباقية للملك جورج الأول هى تلك التى عثر عليها بين الأشكال المصورة بحنية الشرقية فى كاتدرائية فرس (اللوحة ٢٨) . أما جورج الثانى (٩٦٩ أو ٩٧٩ - ١٠٠٢م) فقد مثل فى حماية العذراء [٧٩] ولم يشر النقش المصاحب للتصويرة إلى هذا الملك باعتباره جورج الثانى ، وإنما ورد إسمه باعتباره جورج بن زكريا ، وهو

نفس اسم جورج الأول ، غير أن طراز التصويرة الذى يتبع طراز تصويرة الأسقف بطرس الأول [٨٠] (٩٧٤ - ٩٩٩م) يقطع بأنه الملك جورج الثانى بن زكريا الثالث بن جورج الأول. ولهذا الملك تصويرة أخرى عثر عليها فى كنيسة سونكى تيئو ، كما أشرت من قبل .

وعثر فى كاتدرائيـة فرس أيضا على تصويرة تمثل أحد الملوك النوبيين مع تمثيل للمسيح على العرش [٨١] ، ويرتدى الشكل الملكى أزياء تشبه تلك التى يرتديها كل من جورج الأول وجورج الثانى ، كما يضع على رأسه تاجا فوق خمار وتتفق سمات التصويرة مع طراز التصوير خلال القرن الحادى عشر ، ويرى ميخالوفسكى أن الشكل يمثل رفائيل (١٠٠٢ - ١٠٠٦م) أو اسطفانوس (حوالى ١٠٠٦ - ١٠٢٧م) أو سلمون (حتى سنة ١٠٨٠م) [٨٢] .

كما عثر فى الكاتدرائية أيضا على بقايا تصويرة تمثل أحد الملوك مع مجموعة أخرى من الشخصيات [٨٣] ، ويرتدى الملك فى هذه التصويرة حذاء أصفر ، حدد باللون الأسود ، وتشبه ثيابه أردية نواب الملوك ، ولهذا فان من المحتمل أن هذا الملك كان أحد نواب الملوك الذين أصبحوا ملوكا فى النوبة الشمالية اعتبارا من القرن الثالث عشر الميلادى [٨٤] .

ومن خلال هذه التصاوير يمكن تحديد شارات وأزياء ملوك النوبة على النحو التالى:

١ - التاج ، وكان كما وصفه أبو المكارم [٨٥] مرصعا بالأحجار الكريمة ، ويتوجه صليب من الذهب ، أو تزينه نجمة سداسية كما فى تاج جورج الثانى .

٢ - حلية تتدلى على الثوب ، وتتألف من ثلاث كرات كما فى تصويرة جورج الأول.

٣ - لوح Tablion شبه منحرف يزين العباءة الطويلة البيضاء عند الصدر .

٤ - منطقة أو حزام جلدى ، ثبت طرفاه بمشبك ، ويتدلى أحد الطرفين فى شكل نصف دائرى على الناحية اليمنى للشكل ، كما فى تصويرة جورج الأول ايضا.

٥ ـ صليب قصير فى اليد .

٦ ـ عباءة بيضاء فضفاضة .

٧ ـ خمار أو طرحة تتدلى على الكتفين بشكل متماثل ، وتظهر تحت التاج إعتبارا من أوائل القرن الحادى عشر فى صور الملوك والملكات ، كما فى الشكل الملكى بالتصويرة المحفوظة فى متحف الخرطوم (اللوحة ٤٠) ، وفى تصويرة مارتا (اللوحة ٤٤) وتصويرة الملكة التى يحميها رئيس الملائكة ميخائيل (اللوحة٢٧) .

٨ ـ حقيبة أو مخلاة [٨٦] تعلق بالكتف الأيمن ، ويسندها الشخص المصور بيده اليمنى، وتتدلى نهايتها المنتفخة تحت كتفه الأيسر ، كما فى الشكل الملكى الممثل فى تصويرة الميلاد (اللوحة ٤٠) . ويوجد هذا الشكل أيضا فى تصويرة نائب الملك فى كنيسة عبد القادر مما يدل على أنها كانت من شارات نواب الملوك أيضا أو أنها قد أصبحت من شاراتهم بعد أن حصلوا على لقب ملوك النوبة الشمالية [٨٧] .

ومن شارات ملوك النوبة أيضا مما لم يمثل فى التصاوير الجدارية : السرير وكان سرير جورج الأول كما ذكر أبو المكارم من الأبنوس المطعم بالعاج والمصفح بالذهب الخالص [٨٨] ، والمظلة ، وكانت من بين المظاهر التى أحاط بها جورج الأول نفسه عند زيارته لبلاط الخليفة المعتصم ، حينما كان وليا للعهد .

أما الملكات فقد مثلت منهن إثنتان فى كاتدرائية فرس فى وضع الحماية ، إحداهما فى حماية رئيس الملائكة ميخائيل (اللوحة ٢٧) ، والثانية وهى مارتا فى حماية العذراء والطفل (اللوحة ٤٤) ، وورد فى النقش المصاحب لتصويرة هذه الملكة لقب الملكة الام. وربما كان الشكل الموجود فى تصويرة الميلاد (اللوحة ٤٠) - والذى سبق أن اشرت إليه فى تصاوير الملوك يمثل إحدى الملكات ، ويرجح ميخالوفسكى أنها زوجة مويس (حوالى ١١٦٠م) أو أخته [٨٩] .

وعثر فى كاتدرائية فرس أيضا على تصويرتين تمثلان إثنتين من أميرات البلاط النوبى ، وتظهر احداهما فى حماية العذراء والطفل (اللوحة ٤٧) ، وتضع هذه الأميرة على رأسها تاجا ، على النقيض من الأميرة الثانية المصورة فى

حماية أحد الرسل على الطبقة الأولى من الملاط تحت تصويرة العذراء على العرش (اللوحة ٤٣) ، ففى هذا الشكل لا نجد شارة من شارات الإنتساب إلى العائلة المالكة كالتاج أو غيره .

كذلك صور نواب الملوك فى النوبة الشمالية ، وكان للتصويرة التى تمثل أحدهم فى حماية المسيح [٩٠] - والتى عثر عليها فى كنيسة عبد القادر - فضل كبير فى التعرف على ازياء وشارات صاحب هذا المنصب ، وبفضل النقش المصاحب لهذه التصويرة والذى ورد فيه أسم وظيفة صاحبها [٩١] ، أمكن تحديد شخصية أصحاب هذا المنصب فى تصاوير أخرى ، منها تلك التى تمثل نائب الملك فى حماية الثالوث المقدس فى كنيسة بوابة النهر (اللوحة ١٨) ، ويضع على رأسه فيها تاجا ذا قرنين تعلوه حلية بارزة ، وتزين ثوبه صفوف من المستطيلات تأخذ شكل قطعة من البلور الصخرى باللونين الأحمر والأبيض . ومن هذه التصاوير أيضا مجموعة عثر عليها فى كاتدرائية فرس ، منها تلك التى فى حنية الشرقية (اللوحة ٢٨) ، ويتصل بتاج نائب الملك فيها قرنان وهلال . ومنها كذلك تصويرة تمثل نائب الملك فى حماية المسيح (اللوحة٤٦)، ويقف المسيح فيها خلفه[٩٢] . وفى تصويرة ثالثة محفوظة بمتحف وارسو [٩٣] ، وترجع الى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى ، يحمل نائب الملك بيده اليسرى تاجا يتكون من قناع يمثل رأس ثور ، ويبرز منه قرنان ، ويبرز منه قرنان ، ويعلو القناع زوج آخر من القرون ، رسما بحجم أصغر ، وثبتا فى القناع بواسطة مشبك مستدير يعلوه اثنتان من بتلات الورود (الشكل ١٥أ) . وفى بقايا تصويرة أخرى [٩٤] نرى تاجا مماثلا للتاج السابق إلا أنه ينتهى من أعلى بشكل هلال (الشكل ١٥ب) .

أشكال العامة من النوبيين

وعثر على تصاوير قليلة تمثل بعض العامة من النوبيين ، ومنها واحدة عثر عليها فى كاتدرائية فرس ، وتمثل صفوفا من عامة النوبيين ، ولا تتيح بقايا التصويرة سوى التعرف على الصف الأول ، وبعض التحديدات الخارجية للرؤوس فى الصفوف الخلفية. وتتميز الأشكال بوجوهها البنية الداكنة وجلابيبها البيضاء[٩٥] ، وسبق أن أشرت إليها بين تصاوير النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى.

وصورت فى الكاتدرائية أيضا أشكال تمثل لصين على صليبين وبعض الجنود الذين يحملون حرابا ، وأحدهم يمسك بكماشة لنزع المسامير التى دقت فى يد المسيح المصلوب [٩٦] . ووجوه الجنود ذات لون بنى داكن ايضا ويرتدى كل منهم سروالا أبيض اللون ، وقميصا طويلا زخرف بالشكل الشبكى المطرز ، ويغطى كل منهم رأسه بقلنسوة ، وقد رسمت أشكالهم فى وضعة جانبية . أما اللصان فيرتدى كل منهم إزارا يغطى نصفه السفلى ، والبشرة ذات لون بنى داكن أيضا .

وتعد أشكال الرعاة فى التصاوير التى تمثل موضوع الميلاد من بين تلك التى تمثل العامة أيضا .

موضوعات العهدين القديم والجديد

وتعد التصاوير التى تمثل أحداثا من العهدين القديم والجديد قليلة إذا قورنت بالتصاوير الشخصية على جدران كنائس النوبة . وكان موضوع الفتية الثلاثة فى أتون النار أهم موضوعات العهد القديم التى تم تصويرها فى هذه الكنائس ، فقد صور فى كنيسة معبد كلابشة ، وكنيسة الملائكة بتاميت [٩٧] ، وفى كاتدرائية فرس [٩٨] (اللوحة ٣٥) وكنيسة عبد القادر ، كما أشرت من قبل .

ومن شخصيات العهد القديم أيضا صور الكاهن هارون فى كاتدرائية فرس [٩٩] . وعثر فى كنيسة عبد الله نرقى على تصويرة تمثل رجلا على عرش ، ويرجح مورسيل أنها تمثل داود ، ويؤرخها بحوالى سنة ١٠٠٠م [١٠٠] .

ويمثل موضوع الميلاد أهم موضوعات العهد الجديد التى صورت على جدران كنائس النوبة ، وصور هذا الموضوع كما أشرت من قبل فى كنائس عديدة وهى :

- كنيسة معبد السبوع ، وعثر على تصويرة الميلاد بها فى حالة سيئة من الحفظ ، وكان ما تبقى منها يمثل العذراء مضجعة بالصورة التى تظهر عليها فى تصاوير الميلاد فى الكنائس الأخرى ، ويمثل كذلك القديس يوسف والثور والأتان .
- كنيسة الملائكة بتاميت ، وقد اندثرت بقاياها [١٠١] .
- كنيسة عبد الله نرقى (اللوحة ١٦) .

- كنيسة بوابة النهر فى فرس ، وتمثل البقايا - التى يرجح جريفيث أنها تمثل هذا الموضوع - شخصا جالسا ، وآخر فى وضع السجود [١٠٢] .
- كنيسة القلعة بفرس (اللوحة ٢٠) ، وتمثل بقايا التصويرة العذراء فى وضعتها المألوفة، وعلى رأسها تاج ، وإلى يسارها يقف القديس يوسف ، وإلى يمينها الثور والأتان ، كما توجد أشكال بعض الملائكة .
- كنيسة المنحدر الجنوبى بفرس ، وقد سبق أن أشرت إلى بقايا التصويرة التى كانت بها .
- كاتدرائية فرس (اللوحة ٤٠) ، ولم تكن التصويرة التى عثر عليها فى هذه الكاتدرائية هى الوحيدة بها ؛ إذ سبقتها تصويرتان تمثلان نفس الموضوع على طبقتى الملاط تحت الطبقة الثالثة التى مثلت عليها التصويرة المحفوظة بمتحف الخرطوم .
- كنيسة عبد القادر ، وقد أشرت اليها من قبل .
- كولبنارتى ، واكتشفت بقايا التصويرة التى مثلت على جدران كنيستها خلال الحفائر الحديثة لجامعة كينتاكى سنة ١٩٦٩ .

أما بقية موضوعات العهد الجديد فلم يعثر لها على آثار إلا فى كاتدرائية فرس، ويتمثل هذا فى تصويرة آلام المسيح التى ضمت موضوعات الصلب والدفن(اللوحة ٣٦) ، والعذراوات ، ومريم المجدلية أمام القبر الخالى ، وظهور المسيح لها، والنزول إلى الجحيم والصعود .

ويمكننا إضافة تصاوير الظهور الإلهى مع الصليب - باعتبارها تمثيلا لرؤيا يوحنا اللاهوتى - إلى التصاوير التى تمثل موضوعات العهد الجديد .

وبعد فمن الواضح أن النوبيين قد حرصوا على تمثيل موضوعات بعينها وتحمسوا لها ، وبخاصة تلك التى تمثل مناظر شخصية للمسيح والعذراء ورؤساء الملائكة ، الى جانب من تولوا المناصب الدينية والمدنية ، وكانت أقل الموضوعات ظهورا هى تلك التى تمثل أحداث العهدين ، وتعد هذه الظاهرة سمة من سمات عديدة تميز بها فن التصوير على الجدران فى كنائس النوبة .

الفصل السادس

أصول وسمات فن التصوير
على الجدران فى بلاد النوبة

يتبين – مما عرضنا له من مراحل تطور مر بها فن التصوير على الجدران ، ومما حرص النوبيون على تصويره من موضوعات بعينها – وجود طراز عام لفن التصوير فى كنائس النوبة الشمالية بوجه خاص ، وذلك رغم أن ما عثر عليه فى كاتدرائية فرس قد تميز بتفوق فنى عما عثر عليه فى الكنائس الأخرى .

وكانت البداية فى منتصف القرن الثامن تتميز – كما أشرت خلال الحديث عن تصاوير المرحلة الأولى – بالنضج الفنى ، مما قد يرجح إنجاز هذا العمل على يد مصور نوبى زاول فن التصوير خارج البلاد ، وربما كان من بلد آخر ، وأتى إلى بلاد النوبة التى لم تظهر بها تقاليد محلية مبكرة يمكن نسبة الأعمال الأولى إليها ولا يعنى هذا عدم وجود تراث فنى عام فى البلاد ، اذ كان اتصال النوبة قبل المسيحية بالفنون المعاصرة لها إتصالا مباشرا ، ويشهد على ذلك إستلهام حضارة العصر المروى وعصر المجموعة س للفنون المصرية القديمة والهلينية والبيزنطية ، غير أن هذا لم يتح للنوبيين خبرة فى مجال التصوير على الجدران .

ولقد عاصر الفترة التى ظهر خلالها فن التصوير على الجدران بالكنيسة النوبية أمران قد يفسران لنا أسباب تلك البداية الناضجة لهذا الفن دون وجود محاولات سابقة عليها، الأمر الأول هو أن العلاقات التى كانت قائمة بين النوبة ومصر الاسلامية فى ذلك الحين قد أتاحت للبلاد تطورا حضاريا وثراء اقتصاديا واستقرارا سياسيا لم يتحقق لها من قبل ، كما وفرت هذه العلاقة للبلاد فرصا للاتصال الدينى والتجارى مع البلدان المجاورة لها وغير المجاورة غيرطرق برية ومنافذ بحرية عديدة . وتقطع هذه الحقائق الطريق على اراء تدعى إغلاق مصر

الإسلامية لكل طرق الاتصال بين النوبة وبيزنطة [١] والغريب أن أصحاب هذه الآراء هم أنفسهم الذين يقرون بوجود تأثيرات فنية مختلفة على فنون وعمارة النوبة المسيحية . ومن الثابت أن عدم وجود علاقات سياسية بين دولة وأخرى لا يمنع وصول التأثيرات الفنية التى قد تجد لها سبلا أخرى غير الوقوع تحت الهيمنة السياسية ، وهذا ما يبدو واضحا فى اتباع النوبة لنظام الادارة البيزنطى قبل الفتح الإسلامى لمصر ، فى وقت لم تكن فيه النوبة خاضعة من الناحية السياسية للإمبراطورية البيزنطية وبعد أن تخلصت مصر من الحكم البيزنطى ، وقامت الدولة العربية الإسلامية ، لم يكن هناك ما يجعل هذه الدولة حريصة على قطع سبل الإتصال بين الممالك المسيحية فى النوبة وبين أى جهات أخرى إلا إذا كان ذلك الاتصال من أجل التحالف ضد أمن وسلامة هذه الدولة .

ولعل وجود التأثيرات الفنية الخارجية على فن التصوير فى بلاد النوبة خير دليل على قيام علاقات بين هذه البلاد وبين المسيحيين فى البلدان الأخرى .

والأمر الثانى الذى قد يفسر ظهور ونضج فن التصوير فى بلاد النوبة خلال المرحلة الأولى ، هو اعتماد هذا الفن بصفة أساسية على التقليد فى تصوير الشخصيات الدينية ، وتمثيل موضوعات العهدين القديم والجديد ، ومن هنا تبدو أهمية الأيقونات وصور المخطوطات فى نقل الأشكال على الجدران . وربما كان هذا ما حدث فى الكنيسة النوبية من خلال ما وصلها من أيقونات على يد الرهبان ورجال الدين فى الكنيسة القبطية والكنيسة البيزنطية ، ومن خلال هجرة بعض المصورين اليها وبخاصة بعد قيام الحركة اللا أيقونية ، وهجرة كثير من الرهبان والمصورين البيزنطيين إلى المناطق التى لم تصلها آثار هذه الحركة وكان لهذه الهجرة آثارها فى استمرار انتاج الأيقونات فى بلدان عديدة مثل سوريا وبيت المقدس وبلاد اليونان ، ومن ثم أصبحت هذه البلدان مصدرا للحصول على الأيقونات بعد توقف استيرادها من القسطنطينية [٢] .

ويبدو التأثير الفنى القبطى واضحا على فن التصوير بكنائس النوبة فى تمثيل ملامح وجوه العذراء والقديسين خلال المرحلة الأولى من مراحل تطور فن التصوير فى بلاد النوبة ، إذ ظهرت الوجوه فى تصاوير القديس بطرس والقديس اسطفانوس بكنيسة معبد السبوع (اللوحة ٣) [٣] ، وكذلك وجه العذراء فى كاتدرائية

فرس (اللوحة ٢١) ووجه القديسة آن بالكاتدرائية أيضا (اللوحة ٢٢) ، ووجه القديس أغناطيوس ووجهى يوحنا وبطرس فى نفس المكان (اللوحتان ٢٣ و ٢٤) ، بالصورة التى ظهرت عليها الوجوه فى تصاوير العذراء والقديسين فى شرقية باويط (اللوحة ٢٥) ، وفى تصويرة سقارة التى تمثل أبيب وأبولو ومقاره وأبو نوفر السائح (اللوحة ٢٦) ، وكذلك فى وجوه رؤساء الملائكة والإنجيليين بقبة الغرفة الواقعة إلى الشمال من شرقية كنيسة الدير الأحمر بسوهاج ، ففى هذه الأشكال يبدو الميل إلى التسطح واستخدام الخط السميك فى التعبير عن ملامح الوجوه واضحا ، كما تتميز الأشكال بعيونها الواسعة المحملقة والخالية من التعبير . ويبدو الشبه واضحا أيضا فى تمثيل طيات الثياب بالأسلوب التقليدى ، قبل أن تصبح هذه الطيات ذات ايقاع زخرفى . وتظهر الصلبان والورود المؤلفة من نقط مطموسة بين هذه الطيات بالصورة التى ظهرت عليها فى ملابس القديسين فى تصوير الأقباط أيضا (اللوحة ٢٦) .

وتظهر العلاقة بين الفنين فى وضوح بين شكل رئيس الملائكة ميخائيل داخل هالة كبيرة فى صورة نصفية بكنيسة معبد وادى السبوع (اللوحة ٢) وبين الأشكال النصفية المجنحة للملائكة أو رموز الفضائل فى باويط وسقارة [٤] .

كما تظهر هذه العلاقة فى حرص المصورين على تزيين شرقيات الكنائس بموضوع الصعود والعذراء بين الرسل بالصورة التى ظهر عليها فى شرقية باويط (اللوحة ٢٥) ، وقد مثل هذا الموضوع فى شرقيات الكنائس النوبية ، كما أشرت من قبل .

ويماثل اصطفاف الرسل وتجاورهم فى كنيسة نجع العقبة ، وكنيسة الملائكة بتاميت (اللوحة ٩) ، وفى شرقية كاتدرائية فرس (اللوحة ٢٨) ، وكذلك ما كان موجودا على جدران كنيسة القلعة بفرس [٥] ، ما يوجد فى تصاوير باويط وسقارة، ودير السريان بوادى النطرون ، وذلك بتصويرة تمثل الصعود والعذراء بين الرسل، من القرن التاسع الميلادى .

ومن موضوعات العهد القديم التى مثلت فى الكنيستين القبطية والنوبية موضوع الفتية العبرانيين فى أتون النار ، ويتماثل تصوير الموضوع فى الكنيستين،

مع اختلافات بسيطة تظهر فى وضع رئيس الملائكة ميخائيل ، وفى بعض الأزياء وزخارفها [٦] . (اللوحة ٣٥) .

كذلك تشبه تصاوير القديسين الفرسان فى كنائس النوبة – ومنها ما فى اللوحات ١٠ ، ١٣ ، ١٤ – أشكال القديسين الفرسان فى التصوير القبطى [٧] ، وإن كانت صلة هذه الأشكال بالفن الاسلامى أكثر وضوحا .

ونظهر فى تصويرة العذراء التى ترضع الطفل فى كاتدرائية فرس (اللوحة ٢٦) صلة واضحة بالتصويرة التى تمثل نفس الموضوع والمحفوظة فى المتحف القبطى [٨] وإن كان ميخالوفسكى يرى فيها دليلا على تمثيل معتقدات المذهب الملكانى [٩] .

كما يظهر ارتباط النوبة بالكنيسة القبطية – كما أشرت من قبل – فى الحرص على تمثيل الزى الخاص بأصحاب المذهب المونوفيزيتى ، والذى يظهر فى الشملة بوجه خاص .

وتتجلى الصلة الفنية كذلك فى ندرة تمثيل موضوعات الالم فى الكنيستين ، إذ اقتصر تمثيل هذا الموضوع فى كاتدرائية فرس على دائرة تضم بعض هذه الموضوعات فى تصويرة واحدة ، وهى ظاهرة تتفق وما سبق أن اشرت إليه عند الحديث عن سمات تصوير الأقباط فى الفصل الأول . وتشترك الكنيستان كذلك فى استخدام الألوان المائية لتنفيذ التصاوير على الجدران ، وفى عدم وجود خطة واضحة لوضع التصاوير فى أماكن معينة بالكنيسة ، كما سيأتى .

ورغم ما تقدم فإن هذا التأثير الفنى القبطى يعد محدودا إذا قيس بما وجد من تأثيرات فنية أخرى ، ومنها التأثير الفنى السورى والفلسطينى . وكان – وصول هذا التأثير إلى النوبة أمرا طبيعيا مع أهمية الدور الذى قامت به المنطقة السورية الفلسطينية أثناء الحركة اللا ايقونية ، ومع وقوع هذا التأثير على فن الأقباط فى مصر ، ووجود مزار للنوبيين فى كنيسة الميلاد ببيت لحم حتى ١٣٣٥م [١٠] .

ويظهر هذا التأثير الفنى فى تصوير بعض الشخصيات الدينية السورية كما ورد، وفيما أشار إليه فيتسمان من تأثيرات على تصاوير كاتدرائية فرس مثل شكل المذود فى تصويرة الميلاد (اللوحة ٤٠) ، والذى اتخذ هيئة المذبح وبه حنية بشكل

ثقب المفتاح . وهو نفس الشكل الذى ظهر فى تصويرة الميلاد بكنيسة عبد الله نرقى (اللوحة ١٦) . ويرى فيتسمان أن أول ظهور لهذا الشكل كان على غطاء صندوق ذخائر بالفاتيكان ، وهو من تذكارات الحج ، ويرجع إلى القرن السابع الميلادى . كما يرى هذا الشكل فى بعض أيقونات دير سانت كاترين المنفذة فى فلسطين [١١] .

ويرى فيتسمان فى تصويره العبرانيين الثلاثة فى أتون النار بكاتدرائية فرس(اللوحة ٣٥) أوجه شبه مع نماذج سورية فلسطينية ، ومع أيقونة بدير سانت كاترين بسيناء[١٢] ولكننى ألاحظ أن تصويرة فرس تحمل سمات وطنية وتتفق مع الطراز الذى تنتمى اليه..... ، كما أن وضع الملاك بين الفتية يختلف عن وضعه فى النموذج الذى يستشهد به فيتسمان ، حيث يظهر مجاورا لهم فى وضعة ثلاثية الأرباع .

ويربط فيتسمان بين الطيات التى ظهرت على أزياء الرسل فى حنية الشرقية بكاتدرائية فرس (اللوحتان ٢٨ ، ٢٩) فى منتصف القرن التاسع واتخذت شكل خطوط مزدوجة ، وبين ما يوجد على أزياء بعض الأشكال فى المخطوطات السورية وفى أيقونات ديرسانت كاترين [١٣] .

وأرى أن هذا الشكل المعبر عن الطيات يختلف كثيرا عن تلك الطيات المنفذة على أزياء الأشكال التى استشهد بها – وهى للقديس بولا فى مخطوط محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس ، وابراهيم وساره فى مخطوط بنفس المكتبة ، – والعبرانيين فى أيقونة سيناء – إذ اتخذت هذه الطيات لها فى النوبة شكلا زخرفيا ابتعد بها عن الغرض الأول من رسمها وهو تمثيل الطيات على الملابس (أنظر اللوحات ٩ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٨) .

وطور الفنان النوبى أشكالها مع مرور الوقت ، فتعددت الخطوط المزدوجة واقتربت من بعضها ، ثم وضع بينها زخارف من وريدات مؤلفة من نقط مطموسة والحقيقة أن شكل هذه الخطوط المزدوجة – والتى يبدو فيها حرص المصور على إبراز الإيقاع الزخرفى – يبدو أكثر اقترابا من شكل الخطوط على ملابس دسقوريدس وأحد تلامذته بمخطوط خواص العقاقير (٦٢٦هـ – ١٢٢٩م) المحفوظ فى طوبقا بوسراى فى استانبول [١٤] .

ويرى كثير من الباحثين أن تصاوير كنائس النوبة أكثر اتصالا بالفن البيزنطى [١٥] ، ويتمثل هذا التأثير فى تصوير بعض الأشكال والموضوعات ذات الطابع المشترك كالصعود وتمثيل الرسل والقديسين ، غير أن هذا التأثير يبدو أكثر وضوحا فى الحرص على طابع الفخامة فى تصوير الشخصيات الملكية والدينية وتمثيلها فى حماية المسيح أو العذراء أو بعض القديسين [١٦] ، وفى تعدد أشكال المسيح والعذراء . وتظهر فى تصاوير القرن الثانى عشر بكاتدرائية فرس سمات بيزنطية ميزت بعض الأشكال ، ويتفق وجود هذه السمات فى إضفاء لمسة من الطابع الإنسانى فى تمثيل العذراء والطفل كما هى الحال فى التصويرة التى تمثلهما يحميان أميرة نوبية (اللوحة ٤٧) ، اذ تتطلع العذراء إلى الطفل كما يتطلع الطفل إليها ، ونفذ المصور ذلك بتحويل عينى كل منهما ناحية الآخر وهو وضع يخالف ما يوجد فى التصاوير السابقة لهذه التصويرة . كذلك تظهر فى طيات خمار العذراء ثنيات وطيات تماثل ما يظهر فى التصوير البيزنطى [١٧] ، ويختلف شكل الخمار هنا عن شكله فى التصاوير السابقة للعذراء .

ويظهر هذا التأثير الفنى البيزنطى فى التصويرة التى تمثل رأس المسيح داخل هالة بكاتدرائية فرس [١٨] ، ويتجلى فيها الأسلوب المعبر الذى ظهر فى بيزنطة بعد انتهاء الحركة اللا أيقونية بتأثير من الفنون الكلاسيكية [١٩] ، كما يتمثل هذا التأثير فى تصويرة العذراء والطفل فى الكاتدرائية ايضا (اللوحة ٤٨) ، حيث صور الاثنان بنفس الأسلوب الذى صورت به عذراء فلاديمير بموسكو والمؤرخة بالقرن الثانى عشر [٢٠].

وفيما يتعلق بوجود خطة خاصة بترتيب التصاوير فى مواضع معينة على جدران الكنائس فى بلاد النوبة – كما يظهر فى الكنائس البيزنطية – فإن من الواضح أن هذا الأمر قد اقتصر فى النوبة على تصاوير قليلة ، منها تصويرة الصعود والعذراء بين الرسل فى شرقيات الكنائس ، وتصويرة الميلاد على الجدار الشرقى للبلاطة الشمالية فى الكنائس التى عثر بها على تصاوير تمثل هذا الموضوع [٢١] .

وتتفق كنائس النوبة فى هذا مع كنائس الأقباط . وقد لاحظ جاكوبوليسكى أن أشكال الأساقفة ونواب الملوك والملوك فى كاتدرائية فرس قد صورت فى الرواق

الأوسط والبلاطة الجنوبية والمزار الجنوبى ، وأن البلاطة الشمالية قد اشتملت مع العديد من التصاوير الأخرى على تصويرة الملكة الأم مارتا ، وبقية تصاوير سيدات البلاط النوبى ، إلا أنه يقر بعدم وجود قاعدة لترتيب التصاوير بصفة عامة [٢٢] ، وهذا ما يلاحظه ايضا كل من فيتسمان ومورسيل [٢٣] .

واذا كنا قد تحدثنا عن دور مصر الإسلامية فى إيجاد المزيد من فرص الإحتكاك بالفنون الأخرى أمام النوبة ، فان التأثيرات الفنية الإسلامية تظهر أيضا بصورة واضحة ، بل يمكن القول بأن وجود هذه التأثيرات هو الذى منح فن التصوير النوبى شخصيته المميزة ، وسماته التى تميز بها عن بقية فنون التصوير فى الكنائس الشرقية الأخرى .

وكانت بعض هذه التأثيرات الفنية إسلامية خالصة ، وبعضها الآخر عبارة عن عناصر فنية هلينستية وساسانية ، وجدت طريقها إلى فن التصوير النوبى عبر الفن الإسلامى الذى أضفى عليها من روحه الكثير فجعلها إسلامية الطابع والروح .

وتتمثل هذه التأثيرات الفنية الإسلامية بصفة عامة فى بروز الطابع الزخرفى فى التصاوير النوبية ، وبخاصة خلال المرحلة الثانية من تطور هذا الفن والتى تبدأ وتنتهى مع بداية ونهاية عصر الرخاء فى التاريخ الحضارى لممالك النوبة المسيحية . ويظهر هذا الطابع الزخرفى فى إثراء الثياب والفرش والعروش وكسوة الخيل والإطارات بالوحدات والعناصر الزخرفية بصورة لا نجدها فى تصاوير الكنائس المسيحية الأخرى . ويتجلى الاختلاف فى أن هذا الميل إلى الزخرفة الغنية قد أصبح اعتبارا من بداية المرحلة الثانية ظاهرة عامة ، بينما نجد هذا الميل فى الكنائس الشرقية الأخرى قاصرا على فترة من الفترات أو على أزياء بعض الأشكال فقط .

ونرى هذا الثراء الزخرفى فيما حدث للطيات التقليدية من تجريد ، وبذلك أصبح الغرض الزخرفى هو المقصود من تمثيلها ، فظهرت فى شكل خطوط مزدوجة ، ثم رصع الفنان المصور ما بينها من مساحات خالية بما يمثل الأحجار الكريمة أو الوريدات والصلبان . ولم تقتصر زخرفة السطوح فى التصاوير النوبية على هذا الأسلوب ، فقد لجأ الفنان أيضا الى تزيينها بما يمثل التطريز بالأحجار الكريمة ، وأشكال الشباك والوحدات المنتشرة كالدوائر الصغيرة والكبيرة وحبيبات

اللؤلؤ والورود . وكان ما ظهر من هذه الوحدات فى تصاوير المرحلة الأولى قليلا (الأشكال ١٦ – ١٨) ، إلا أنه كان تمهيدا لما ظهر من تعقيد وثراء بعد ذلك (الأشكال ١٩ – ٢٤) .

وقد ظهرت هذه الأساليب والوحدات الزخرفية على كثير من التصاوير الإسلامية ، ويرجع منها إلى العصر الأموى تصويرة بالألوان المائية على الجص تمثل الخليفة على العرش مع اثنين من أتباعه ، عثر عليها فى قاعة الاستقبال بقصير عمره ، وقد زين هذا القصير بتصاويره فى عصر الوليد بن عبد الملك بين سنتى ٩٢ ، ٩٦ هـ (٧١١ – ٧١٥م) [٢٤] ، أو فى عصر هشام بن عبد الملك (١٠٥ – ١٢٥ هـ / ٧٢٤ – ٧٤٣م) ، اذ يرجح اينتجها وزن بناءه لإقامة أحد الأميرين : الوليد الثانى أو يزيد الثالث اللذين حكما فى سنتى ١٢٥ ، ١٢٦ هـ (٧٤٣ ، ٧٤٤هـ) [٢٥] ، ونرى على أزياء التابعين فى التصويرة التى أشرت إليها تلك الزخرفة الشبكية المؤلفة من خطوط متقاطعة[٢٦] .

وفى تصويرة أخرى عثر عليها بنفس القصير وتمثل ملوك الأرض أو أعداء الإسلام نرى الزخرفة التى تزين رداء «قيصر» على شكل دوائر بداخل كل منها شكل وريدة [٢٧] .

وفى العصر العباسى زينت ملابس الأشكال التى عثر عليها فى سامرا والمنفذة بالألوان المائية على اسطوانات فخارية بخطوط متقاطعة تؤلف أشكال الشباك التى ملئت عيونها بأوراق نباتية ، أو زهور رباعية البتلات ، كما زينت عقد الخيوط بها حبيبات بيضاء [٢٨] ، ورغم أن بعض هذه الزخارف توجد على أزياء شخصيات دينية مسيحية صورت أيضا على الأسطوانات الفخارية فى سامرا ، مما قد يوحى بالتأثير الفنى السورى والبيزنطى ، فإن هذه الزخارف وجدت أيضا على أشكال غير دينية ، وتميزت بطابعها الإسلامى خلال القرن الثالث الهجرى والحقيقة أننى لم أجد فى الفنون الأخرى نماذج تشبه ما يوجد فى التصاوير النوبية .

وكانت زخرفة الثياب بالوحدات المتكررة ، أحد ثلاثة أساليب ابتكرها الفنان المسلم ونفذها على أزياء أشكاله المصورة على التحف المنقولة وفى المخطوطات ، ومن ذلك إناء من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى ، زين بشكل يمثل الصائد بالباز ، ونرى فى كسوة الجواد الذى يمتطيه الصائد زخرفة من ورود مؤلفة من نقط مطموسة [٢٩] . وتمثل الوضعة الأمامية للفارس على جواده فى هذا الإناء

الشكل المألوف الذى يظهر فى تصاوير القديسين الفرسان بكنائس النوبة وكذلك فى تصاوير الكنائس القبطية . وتضم كسوة الجواد على هذا الاناء اللجام بكل أجزائه ، وكسوة الرقبة ، وما زينت به الكسوة بصفة عامة من أقراص معدنية ، كما يظهر الركاب بجوار الساق الأمامية للجواد.

وكان الركاب من أجزاء الكسوة التى أدخلها المسلمون إلى بلاد النوبة مع ما كان يورد إليهم من خيل . ويسلم Steinborn بوصول هذا الجزء من الكسوة إلى النوبة من مصر فى العصر الفاطمى ، ويستند فى هذا إلى عدم ظهوره فى كسوة الخيل التى عثر عليها فى قسطل ، ثم عدم ظهوره فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين بعد أن منع ارساله إلى النوبة باعتباره جزءا من آلات القتال ، وكما يتبين من تصاوير القديسين الفرسان التى ترجع إلى هذا التاريخ . غير أن Steinborn يعتبر أن كسوة الخيل ذات أصل فارسى ، وأن العرب قد ألموا بالتقاليد العسكرية الفارسية بعد أن تحقق لهم فتح بلاد فارس [٣٠] ، كما ينسب تنفيذ التصويرة التى تمثل فارسا يصطاد غزالا فى قصر الحير الغربى (١٠٥ – ١٢٥ هـ / ٧٢٤ – ٧٤٣) – والمحفوظة حاليا بالمتحف الوطنى بدمشق [٣١] إلى الفنانين الفرس [٣٢] ، ويذكر أن الأجراس التى استخدمها محمد بن عبد الله القمى فى حربه مع البجه لإخافة جمالهم ، قد اشتراها من النوبة ويستند إلى ما ذكره البلاذرى عن ذلك [٣٣] .

إن وصول كسوة الخيل من مصر إلى بلاد النوبة أمر لا وجه للإختلاف فيه أما ما يذكره Steinborn بعد ذلك فأمر يحتاج إلى النقاش ، إذ غاب عن الكاتب ما هو معروف عن تاريخ الفروسية عند العرب ، وما ورد فى تاريخهم عن الخيل ، وما عرفوه من الركاب الجلدى والخشبى والحديدى [٣٤] ، وتمثيل كسوة الخيل فى بعض المنحوتات الساسانية فى برسبوليس ونقشى رستم فى النصف الثانى من القرن الثالث الميلادى ، وفى النصف الأول من القرن الخامس أيضا ، أمر مسلم به [٣٥] ، غير أن ذلك لا يعنى تنفيذ تصويرة قصر الحير الغربى على يد فنان فارسى ، رغم ما قد يوجد من تأثيرات فنية ساسانية على الفن الاسلامى فى ذلك الوقت ، كما أن ذلك لا يعنى عدم استخدام المسلمين لكسوة الخيل . وهناك تصاوير إسلامية عديدة أخرى مثلت بها الخيول وكسوتها ، وتثبت أشكالها تأثيرها الكبير

على تصاوير النوبة ، ومن ذلك رسم فارس على ورقة فى مجموعة الأرشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية فى فيينا ، عثر عليها فى مصر ، وترجع إلى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) ، وتظهر بها قطعة الرأس وحزام الأنف وشريط الوجنة والعنان [٣٦] . وفى تصويرة أخرى تمثل معركة حربية على ورقة من القرن الحادى عشر أو الثانى عشر الميلاديين – وهى من مصر أيضا ، ويحتفظ بها المتحف البريطانى – نجد أجزاء الكسوة وتشمل حزام الصدر والركاب [٣٧] ، كما نجد أجزاءها المختلفة فى تصاوير نسختين من كتاب البيطرة لأحمد بن الحسن بن الأحنف إحداهما بدار الكتب المصرية (٦٠٥ هـ / ١٢٠٩م) ، والأخرى بمكتبة متحف طوبقا بو سراى فى استانبول (٦٠٦ هـ / ١٢١٠ م) [٣٨] ، وكذلك فى نسختين من مخطوط مقامات الحريرى ، إحداهما من عمل يحيى بن محمود الواسطى ببغداد (٦٣٤ هـ / ١٢٣٧ م) ، وهى بالمكتبة الأهلية فى باريس [٣٩] ، والثانية محفوظة بالمكتبة البودلية فى اكسفورد [٤٠] (٧٣٨ هـ / ١٣٣٧ م) .

ولا يعنى ما تقدم إنكار وجود التأثير الفنى الساسانى على فن التصوير ببلاد النوبة ، ولكن المرجح هو وصول هذا التأثير إلى هذه البلاد من خلال الإنتاج الفنى الإسلامى ، ومثال ذلك ظهور التاج ذى القرنين والهلال على رأس الشكل الذى يمثل كسرى بتصويرة ملوك الأرض . ورغم هذا فإن هذا التاج ينسب إلى التأثير المروى ، ويربط البعض بينه وبين غطاء الرأس الخاص بآمون فى الفن المصرى القديم ، أو غطاء الرأس ذى القرنين الخاص بالإسكندر الأكبر [٤١] ، كما ينسب أيضا إلى التأثير الحميرى على بلاد النوبة ، وإلى تاج أبرهة ذى المنار بن ذى القرنين الحميرى ، والذى عرف بالصعب ذى القرنين [٤٢] .

أما ما يذكره Steinborn عما ورد فى كتاب فتوح البلدان ، فلم أجد نصا يشير إلى شراء القمى للأجراس من النوبة ، والنص الذى أورده البلاذرى هو : «فلما وافى المعدن حمل الميرة فى المراكب من القلزم إلى بلاد البجة ووافى ساحلا يعرف بعيذاب . فوافته المراكب هناك . فاستعان بتلك الميرة وتقوتها ومن معه حتى وصل إلى قلعة ملك البجة. فناهضه . وكان فى عدة يسيره فخرج إليه البجوى فى الدهم على إبل محزمة . فعمد القمى إلى الأجراس فقلدها الخيل . فلما سمعت الإبل أصواتها تقطعت بالبجويين فى الأدوية والجبال [٤٣] .

ولا تقتصر التأثيرات الفنية الإسلامية على ما تقدم ذكره ، بل تمتد إلى السمات الفنية الأسلوبية ، إذ كانت صفة البساطة وعدم التعقيد من سمات المدرسة العربية للتصوير ، وتظهر هذه السمة فى تصاوير النوبة فى رسم العمائر بطريقة تخطيطية إصطلاحية ، كما يبدو واضحا فى رسم المذود بتصاوير الميلاد ، وفى شكل الكنيستين بتصويرتى فرس وعبد القادر (الشكل ١٥ – ب) . كما تبرز هذه السمة فى رسم النباتات محورا ، وهذا ما نلاحظه فى التصاوير التى تمثل النساك بكاتدرائية فرس [٤٤] . وتتمثل ظاهرة الاهتمام بالشخصية الرئيسية فى التصويرة – وهى من السمات الفنية الشرقية بصفة عامة [٤٥] – فى تمثيل شكل العذراء بتصاوير الميلاد وتظهر الجلسة الشرقية ووضعة الرأس فى الأشكال التى تمثل القديس يوسف (اللوحة ٤٠) فى كثير من التصاوير الإسلامية [٤٦] .

وتبرز لنا التصاوير التى تمثل الموضوعات القصصية كالميلاد والام المسيح – رغم قلة عددها – الكثير من السمات الفنية التى تؤكد صلة فن التصوير فى بلاد النوبة بفنون المنطقة التى ظهر فيها الفن المصرى القديم والفن العراقى القديم والفنون الايرانية والفن المسيحى الشرقى والفن الاسلامى ، بما تميزت به من خصائص فنية عامة ، مثل إغفال رسم الأرضية والخلفية ، وعدم التعبير عن العمق أو التجسيم أو الظل والنور ، واستخدام المنظور التقليدى فى رسم العمائر والفرش والعروش ومساند الأقدام ، وعدم مراعاة النسب التشريحية ، واتباع الأسلوب التخطيطى فى رسم الأشكال . وتتميز كثير من التصاوير الشخصية النوبية أيضا ببعض هذه السمات .

ويمكن القول بأن المصورين فى بلاد النوبة قد استطاعوا خلال المرحلة الاولى أن يتعرفوا على ما عاصرهم من فنون فى البلدان المجاورة ، وأن يهضموا ما وصلهم منها ، ليظهر أسلوبهم الخاص فى المرحلة الثانية فيما انتجوه من أعمال كبيرة ، لم تقطع صلتها تماما بالفنون المعاصرة لها ، وإنما استطاعت أن تعكس الإتجاهات الفنية السائدة، من خلال أسلوب فنى خاص جمع بين الطابع الزخرفى والإتجاه الواقعى ، الذى تمثل فيما انتج من صور شخصية للملوك والملكات ونواب الملوك والأساقفة بملامحهم النوبية المميزة ، واستطاعت كذلك أن تعكس لنا خبرة مصورى النوبة وقدرتهم على تقديم طراز فنى له سماته الخاصة ، فى الوقت الذى حافظوا فيه أيضا على انتمائهم للإتجاه الفنى العام فى الكنيسة الشرقية .

الهوامش

هوامش الفصل الأول

(١) محمد غيطاس ، حملة اليونسكو وأضواء جديدة على تاريخ النوبة ، ص ٩٥ – ٩٦ .

(٢) Helen Cardner, Art through the ages, p. 191.

(٣) Rice, D.T., Byzantine art, pp. 110f; Janson, H.W., History of art, p. 194.

(٤) Helen Gardner, op. cit., p. 192.

(٥) Grabar, A., Christian Iconography, A Study of its Origins, p. 10; Janson, H. W., op. cit., p. 194.

(٦) سعاد ماهر وحشمت مسيحة ، منسوجات المتحف القبطى ، ص ٥٦ – ٦٨ .

(٧) سعاد ماهر ، الفن القبطى ، ص ٢٣ .

(٨) سعاد ماهر ، وحشمت مسيحة ، المرجع السابق ، ص ٦٦ .

(٩) ثروت عكاشة ، موسوعة الفن المصرى ، جـ ٣ ، ص ١٤٠٨ و ص ١٤١٤ .

(١٠) المرجع السابق ، ص ١٤٠٨ .

(١١) جورج فيرجسون ، الرموز المسيحية ودلالتها ، ص ٧٣ .

(١٢) المرجع السابق ، ص ٤٠ – ٤١ .

(١٣) المرجع السابق ، ص ١٠٨ – ١١٠ .

(١٤) Rice, D.T., op. cit., p. 108.

(١٥) رؤوف حبيب ، دليل المتحف القبطى ، ص ١٣٧ .

(١٦) جورج فيرجسون ، المرجع السابق ، ص ٥٧ – ٥٨ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(١٨) Weitzmann, K., some remarks on the sources of the fresco Paintings of the Kathedrale of Faras, Nubische Kunst, p. 326; Wessel, K., Coptic art, p. 166.

(١٩) Rice, D.T., op. cit., p. 47

(٢٠) Rice, D.T., op. cit., p. 45.

(٢١) Janson, H.W., op. cit., p. 203.

(٢٢) Rice, D.T., op. cit., pp. 156, 166, 179 and 194.

(٢٣) Michael Gough, The origins of Christian art, p. 69.

(٢٤) Helen Cardner, op. cit., p. 192.

(٢٥) Janson, H. W., op. cit., p. 205, fig. 286 and color plate 24.

(٢٦) قامت الحركة اللا أيقونية أو حركة كاسرى الصور إثر إصدار الإمبراطور ليو الثالث - أول أباطرة الأسرة الأيسورية - أمرا فى سنة ٧٢٦م بإنزال أيقونة المسيح القائمة عند أحد مداخل القصر الإمبراطورى فى العاصمة ، وعندما شرع فى محاربة الأيقونيين Icono-clasts واجه ثورة عارمة من العامة قابلها بالقمع ، وعزل من عارضه ، وأمر بتدمير جميع أيقونات المسيح والقديسين ، وكان قيام هذه الحركة رد فعل طبيعى ، بعد أن اكتسبت الأيقونة أو الصورة الدينية المسيحية درجة من القداسة وصلت إلى حد العبادة ، حتى أنها كرمت بالبخور وإيقاد الشموع أمامها ، وتعليق الأكاليل عليها ، وإجراء طقس صلاة لها سمى بصلاة التكريس . ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، فقد شاعت عن هذه الصور معجزات مثل شفاء المرضى ، وخروج الدم منها ، مما دفع بالكثيرين إلى السجود لها والتماس البركة منها ، بل وصل الأمر بالبعض إلى سحقها وإذابة مسحوقها فى الماء وتناولها كدواء . وقد استمرت هذه الحركة مدة مائة وسبعة عشر عاما ، وكانت نهايتها على يد ثيودورا أرملة ثيوفيلس (٨٢٩ - ٨٤٢) فى سنة ٨٤٣م أنظر : هسى ، العالم البيزنطى ، ص ١٣٥ ؛ متى المسكين ، حياة الصلاة الأرثوذكسية ، ص ٦٧٨ ؛ القمص تادرس يعقوب ملطى ، دراسات فى التقليد الكنسى والأيقنة ، ص ٢٥٥ .

(٢٧) Du Bourguet, Early christian painting, p. 13

(٢٨) Fakhry, A., The necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis, p. 44.

(٢٩) Alexandre Badawy, L'art Copte, Les influences hellénistiques, p. 37.

(٣٠) تقع باويط على الشاطئ الغربى للنيل بمركز ديروط ، وكشفت الحفائر بها عن كنائس ومزارات عديدة ، وبدأت هذه الحفائر على يد المعهد الفرنسى للآثار تحت إشراف كليدا Clédat منذ عام ١٩٠١ ، ثم واصل القيام بها شاسينا Chassinat عام ١٩١١ ، وعثر على عديد من الهياكل فى أجزاء مختلفة منها ، ثم توقفت بها عمليات التنقيب وتعرضت المنطقة للنهب إلى أن استؤنفت تحت إشراف الأستاذ عبد الرحمن عبد التواب سنة ١٩٧٦ ، وكشفت الحفائر فى هذه السنة عن تصاوير جديدة على جدران بعض الكنائس .

(٣١) بدأ كويبل Quibell الحفر فى دير الأنبا جيرميا بسقارة سنة ١٩٠٦م ، وكشفت عن كثير من التحف التى تضمها الآن قاعة خاصة بالمتحف القبطى . ويرجع هذا الدير إلى حوالى نهاية القرن الخامس ، وذلك بناء على بعض الشواهد الأثرية التى ذكرها كويبل فى تقارير حفائره ، أنظر :
Quibell, J.E., Excavations at Saqqara, Part IV, pp. I - V.

(٣٢) Du Bourguet, L'art Copte, p. 135.

(٣٣) Clédat, Le monastére et la necropole de Baouit, Vol. II, pl. XLV, et vol. III, Pls IV - V.

(٣٤) Chassinat, E., Fouilles à Baouit, M.I.F.A.O. XIII, pl. LXVIII.

(٣٥) بالمتحف القبطى (رقم السجل ٧١١٨ / ٤٤٢٣٢) .

(٣٦) Cruneisen, Les Caracteristiques de L'art Copte, p. 68.

(٣٧) Wessel K., Coptic art, p. 165.

(٣٨) Alexandre Badawy, op. cit., p. 49.

(٣٩) Costigan, Sculpture and Painting in Coptic art, Bull. de la soc. d'Arch. Copte III, p. 52.

(٤٠) Clédat, op. cit., Vol. III, Pls. XVI - XVII.

(٤١) Gruneisen, op. cit., pp. 81 - 82.

(٤٢) Alexandre Badawy, op. cit., p. 53.

(٤٣) رقم السجل بالمتحف القبطى ٧١٨٢ .

(٤٤) رقم السجل بالمتحف القبطى ٨٠١٢ .

(٤٥) رقم السجل بالمتحف القبطى ٧٩٨٧ .

(٤٦) رقم السجل بالمتحف القبطى ٧٩٥١ .

(٤٧) Du Bourguet, L'art Copte, p. 132.

(٤٨) Wessel, K., Coptic art, p. 167.

(٤٩) Quibell, Excavations at Saqqara, IV, p. 1.

(٥٠) Quibell, Excavations at Saqqara, III, pl. VIII.

(٥١) Ibid., pl. IX.

(٥٢) Helen Gardner, op. cit., p. 208;
ستيفن رنسيمان ، الحضارة البيزنطية ، ص ٣٣٠ .

(٥٣) Rice, op. cit., p. 138.

(٥٤) Rice, D.T., op. cit., p. 92.

(٥٥) Chatzidakis, M., Byzantine and early medieval Painting, p.13.

(٥٦) Rice, op. cit., P. 109.

(٥٧) Du Bourguet, La Peinture murale copte: Quelques Problemes devant la Peinture murale Nubienne, p. 306.

(٥٨) Ibid., p. 307.

(٥٩) Rice, D. T., op. cit., p. 112.

(٦٠) الشابشتى ، الديارات ، ص ٢٨٤ .

(٦١) Chatzidakis, M., op. cit., p. 2.

(٦٢) Helen Gardner, op. cit., pp. 209 F.

(٦٣) Chatzidakis, M., op. cit., p. 15.

(٦٤) Meinardus, O., The Semi-domes of the Red Monastery at Sohag, pp. 81 f.

(٦٥) Butler, Ancient Coptic Churches, Vol. II, p. 94.

هوامش الفصل الثانى

(١) Gartkiewicz, An introduction to the History of Nubian church Architecture, p. 61.

(٢) Ibid., p. 61, Note 53.

(٣) Mileham, churches in Lower Nubia, pp.7f.

(٤) Somers clarke, christian Antiquities in the Nile Vally, p. 13.

(٥) Lepsius, R., Letters from Egypt, Ethiopia and the Peninsula of sinai, p. 162

(٦) Mileham, op. cit., p. 8.

(٧) Jakobielski, Bishopric, p. 29.

(٨) Gartkiewicz, op. cit., p. 68.

(٩) كشفت الحفائر فى قلعة عدة عن كنائس لم تكن معروفة من قبل ، استخدمت فى بعضها الأعمدة الحجرية لفصل الرواق الأوسط عن البلاطات الجانبية أنظر :

Millet, N., Gebel Adda. Actes du II Symposium, P. 118.

Michalowski, Polish excavations at Faras, 1963-64, Kush XIII, pp. 179 F.

(١٠) Gartkiewicz, op. cit., p. 70.

(١١) Somers clarke, op. cit., p. 13.

(١٢) Gartkiewicz, op. cit., p. 71.

(١٣) وظهر الحجاب فى كنائس النوبة فى شكل درابزين خشبى أو حجرى مفرغ ، كما ظهر فى الغالب على هيئة جدار منخفض مبنى بالطوب لا يزيد ارتفاعه عن متر واحد ، أو على هيئة جدار عال يصل ارتفاعه أحيانا إلى ثلاثة أمتار وبه مداخل ونوافذ . Ibid., p. 53, Note 31 .

(١٤) Mileham, op. cit., p. 11.

(١٥) Ibid., p. 12.

(١٦) Ibid.

(١٧) Somers clarke, op. cit., pp. 31, 90 and 92, Pls. XXV - XXVI.

(١٨) Somers clarke, op. cit., p. 32.

(١٩) Gartkiewicz, op. cit., p. 53.

(٢٠) Somers clarke, op. cit., p. 31.

(٢١) Monneret de Villard, Nub. Med., III, pp. 1-52; cf. Gartkiewicz, op. cit., pp. 53,55.

(٢٢) Adams, W., Architectural Evolution of the Nubian church, 500-1400 A.D. in : JARCE 4 (Cairo 1965), pp. 87 - 139.

(٢٣) Michalowski, Open Problems of Nubian art and Culture in the Light of the discoveries at Fa-ras, Nubische Kunst, p. 17.

(٢٤) Gartkiewicz, op. cit., Fig. 8, Al.

(٢٥) Ibid., Fig. 10.

(٢٦) Michalowski, k., kush XIII, pp. 180-183.

(٢٧) Gartkiewicz, op. cit., p. 75. وأنظر أيضا : Michalowski, Les Fouilles Polonaises à Dongola. Nubische Kunst, P. 163, Fig. 10.

(٢٨) Gartkiewicz, op. cit., Fig. 8, A2.

(٢٩) Ibid., Fig. 8, BI.

(٣٠) بنيت هذه الكاتدرائية فوق الكنيسة المبنية بالطوب اللبن ، واستخدمت فى بنائها أحجار قصر حكام نوباديا المتهدم ، وكانت ذات ثلاث بلاطات ، ومن المرجح أن بناءها قد تم فى حوالى نهاية الربع الأول من القرن السابع الميلادى . أنظر :

Michalowski, Kush XIII, p. 186; id., Kathedrale, pp. 57-64; Jakobielski, Bishopric, pp. 25-32.

(٣١) Gartkiewicz, op. cit., Fig. 11.

(٣٢) Ibid., p. 79.

(٣٣) تؤرخ الكنيسة الجنوبية فى فرس بالقرن السادس أو السابع الميلادى ، اعتمادا على دراسة النقوش القبطية فيها ، ويضعها آدامز بين كنائس النمط 2 a (٦٥٠ – ٨٠٠م) ، أنظر : Adams, JARCE 4, pp. 107 f. إلا أن جاكوبيليسكى يشير إلى أنها تحتوى على سمات أقدم مثل عدم وجود ممر خلف حنية الشرقية بالهيكل ، أنظر : Jakobielski, Bishopric, p. 22. وقد قام كل من ميلهام وجريفيث بفحص هذه الكنيسة وأشار إليها أيضا كل من دى فيلار وميخالوفسكى ، أنظر Mileham, op. cit., pp. 31-34; Griffith, oxford Excavations in Nubia, LAAAXIV, pp. 93 - 94; De Villard, Nub. Med., I, p. 191; Michalowski, Kathedrale, p. 55.

(٣٤) Gartkiewicz, op. cit., Fig. 12.

ويقع هذا الدير على بعد حوالى ٢ كم من فرس ، وقد أشار إليه جريفيث وسومرز كلارك وكيث سيلى وإلى الأبنية المتهدمة فيه ، والتى كانت تغطيها أقبية بالطوب اللبن .

أنظر : Somers Clarke, op. cit. p. 73; Griffith, LAAA, XIV, p. 94; Keith Seele, Ballana, Qustul and Qasr El Wizz, Actes du II symopsium, p. 31.

(٣٥) Garthiewicz, op. cit., Fig 8, B2 and p. 81.

(٣٦) Ibid., Fig. 8, A3.

(٣٧) تم التنقيب عن كنيسة الأعمدة الجرانيتية فى دنقلة العجوز خلال المواسم الخمسة الأولى من عمل البعثة البولندية فى دنقلة العجوز . وأبعاد هذه الكنيسة ٢٩,٥ × ٢٤ مترا ، وبها ١٦ عمودا جرانيتيا . ويذكر ميخالوفسكى أن العناصر الزخرفية على تيجان أعمدة هذه الكنيسة تشبه ما عثر عليه فى كاتدرائية فرس ، وأن النقوش التى عثر عليها فى كنيسة دنقلة تثبت أنها بنيت فى بداية القرن الثامن أو ربما نهاية القرن السابع الميلادى .

Michalowski, Les Fouilles Polonaises à Dongola, pp. 163-165, Fig. 10.

بل ويرجح ميخالوفسكى أن بناءها قد سبق تجديد كاتدرائية فرس على يد الأسقف بولس سنة ٧٠٧م . وعلى هذا يكون التأثير قد تم من كنيسة دنقلة على هذه الكاتدرائية .

Michalowski, Open Problems, p. 16.

(٣٨) كاتدرائية بولس فى فرس هى الكاتدرائية التى سبقت الإشارة إليها بعد تجديدات وزيادات بولس الأسقف الخامس لفرس سنة ٧٠٧ . وقد شملت أعماله إضافة بلاطتين لتصبح الكنيسة ذات خمس بلاطات ، مع إجراء تعديلات كثيرة بداخلها مثل تشييد درج الكهنوت فى حنية الشرقية النصف دائرية . واستخدمت الأعمدة الجرانيتية بدلا من تلك التى من الحجر الرملى الأحمر .

Michalowski, Kush XIII, pp. 186f; id., Kathedrale, p. 66; Jakobielski, Bishopric, pp. 47f.

(٣٩) Gartkiewicz, op. cit., Fig. 13.

(٤٠) Ibid., p. 81.

(٤١) كان صحن هذه الكنيسة التى يطلق عليها كاتدرائية العذراء مريم يتكون من رواق أوسط وبلاطتين فى كل من الجانبين الشمالى والجنوبى لهذا الرواق ، وتم التقسيم بواسطة بائكتين من العقود والدعامات الحجرية ، وصفين من الأعمدة الجرانيتية ، ستة بكل صف ، ومن المرجح أن أغلب الأحجار المستخدمة فى بناء هذه الكنيسة قد أخذت من معبد وثنى قديم .

Plumley, J.M., Qasr Ibrim 1963-1964, JEA 50, p. 3.; Emery, W., Buhen, Kor, The Nubian

Samey, Jiran. Actes du II Symposium, p. 105.

(٤٢) Gartkiewicz. op. cit., Fig. 8, A4.

(٤٣) Ibid. Fig. 15.

وقد تم الكشف عن هذه الكنيسة فى سنة ١٩٦٩ ، على يد البعثة البولندية التى نقلت نشاطها من فرس غرباً إلى منطقة العجوز .

Jakobielski, Polish Excavations at old Dongola, 1969, pp. 171-175.

وكانت بداية أعمال بعثة الحفر فى منطقه العجوز سنة ١٩٦٤ ، وذلك على الشاطئ الشرقى فى منطقة طولها حوالى ٣,٥ كم وعرضها ١,٢ كم .

Michalowski, Polish Excavations at old Dongola, Kush XIV, p. 290.

(٤٤) Gartkiewicz, op. cit., p.85.

(٤٥) Ibid., Fig. 17 and 18.

(٤٦) Ibid., p. 85.

(٤٧) Ibid., Fig. 8, B2.

(٤٨) Ibid., p. 91.

(٤٩) Ibid., Fig. 19.

(٥٠) توجد آثار هذا الوادى قرب مروى القديمة ، ولفت الأنظار إليها ريتشارد ليبسيوس حينما زارها سنة ١٨٤٤ ، وسومرز كلارك التى زارها سنة ١٩١٠ . أنظر :

Lepsius, op. cit., pp. 218 - 220; Somers clarke, op. cit., pp. 38-41, Pl. IV.

وكان الدير محاطاً بأسوار من الأحجار بنيت بدعامات من الطمى ، أما الكنيسة فبنيت حتى مستوى النوافذ بأحجار رملية بيضاء نحتت جيداً ، ويعلو ذلك الآجر ، وكسيت جدرانها من الداخل بالملاط وزخرفت بالتصاوير .

(٥١) شيدت هذه الكنيسة قرب كاتدرائية فرس عام ٩٣٠م على يد نائب الملك فى نوباديا عيسو Iesu ، وربما استخدمت بوصفها كاتدرائية لفترة حينما تحطمت كاتدرائية فرس بين سنة ٩٢٧ و ٩٢٩م .

Michalowski, Kush XIII, p. 205; id., Kathedrale, p. 82; Jakobielski, Bishopric, pp. 100 - 114.

(٥٢) Charles Maystre, Fouilles Americano - Suisses aux eglises de Kageras, Ukma Est et Songi Sud. Nubische Kunst, pp. 181 - 188.

(٥٣) Gartkiewicz, op. cit., p. 91.

(٥٤) Ibid., Fig. 25 a,b

(٥٥) Ibid., Fig. 25 c, p. 101.

(٥٦) Gartkiewicz, op. cit., p. 92.

(٥٧) Ibid., pp. 92-95.

(٥٨) Ibid., Fig. 8, C1.

(٥٩) Ibid., p. 93, Fig. 21.

ويلاحظ وجود خطأ فى ترتيب المساقط الأفقية فى هذا الشكل (21) ، حيث أشير إلى كنيسة قصر ابريم باعتبار أن مسقطها هو رقم (٢) وإلى أن المسقط الأفقى للكنيسة الجنوبية هو رقم (٣) ، والعكس هو الصحيح .

(٦٠) تقع تامیت على مسافة بضعة كيلو مترات شمالى أبو سمبل .

(٦١) Somers clarke, op. cit., p. 81 Pl. XIX.

(٦٢) بنيت الكنيسة الجنوبية فى سره شرق بالطوب اللبن فقط . أنظر :

Mileham, op. cit., pp. 43f, pl. 34b; Somers clarke, op. cit., p. 65, Pl. XIII.

(٦٣) تقع كنيسة عبد القادر على الجانب الغربى للنيل على سفح تل يبعد نحو ميل شمالى صخرة أبو سر جنوبى الشلال الثانى ، وعلى قمة التل يوجد مدفن شيخ مسلم اسمه عبد القادر ، والكنيسة مبنية بالطوب اللبن ، وتتميز بصغر حجمها .

Somers clarke, op. cit., p. 54, pl. IX, Fig. 1; Griffith, LAAA XV, p. 63; Monneret de Villard, Nub. Med., I, pp. 214-217 and III, pls. CLXXIV - CLXXX.

(٦٤) Gartkiewicz. op. cit., p. 93, note 94.

(٦٥) Ibid., Fig. 8, C2.

(٦٦) Ibid., pp. 93, 95, Fig. 22.

(٦٧) تقع كنيسة نجع العقبة وكنيسة المضيق وكنيسة شيمه امليكه شمالى المحرقة على الشاطئ الغربى للنيل ، واختلف الدارسون فى الفصل بين الكنائس الثلاث من ناحية التسمية لوجودها فى منطقة واحدة ، فقد أطلق فيرث على كنيسة نجع العقبة المشار اليها اسم كنيسة المضيق .

Firth, A.S.N., Report for 1910-1911, p. 234.

كما يطلق سومرز كلارك على كنيسة شيمة امليكه اسم كنيسة المضيق أيضا .

Somers clarke, op. cit., pp. 81-82, pl. XX, Fig 2.

De Villard, Nub. Med., I,P. 78;

وأنظر أيضا:

Adams, post Pharaonic Nubia in the Light of Archacology III, JEA 52, P. 151.

(٦٨) بنيت قبة هذه الكنيسة بالطوب اللبن ، وتحملها أربع دعامات ، وكان على كلا جانبى الرواق الأوسط الذى تتوسطه هذه القبة ، - بلاطتان يسقفهما قبوان ، وينتهيان من الشرق والغرب بغرفة يغطيها قبو أيضا . وكان الدرج يقع فى الغرفة الجنوبية الغربية أنظر :

Mileham, op. cit., pp. 38 F. 27; Somers clarke, op. cit; p. 70, Pl. XVII.

(٦٩) تقع كنيسة جندل إركى على بعد حوالى ١٥ ميلا جنوبى وادى حلفا ، وسميت بأسماء مختلفة فهى كنيسة Figiranton أنظر : Mileham, op. cit., p. 12 وكنيسة جندل إركى ، أنظر : Somers Clarke, op. cit., p. 50, pl. VII, fig. I. وكنيسة Figirantawu أى تحت الشيخ باللغة النوبية ، والشيخ المذكور هنا هو عبد القادر الذى خلع اسمه على القرية والكنيسة السابق ذكرها شمالى جندل إركى ، أنظر : De Villard, Nub. Med., I, p. 223. وحنية الشرقية بهذه الكنيسة ليست نصف دائرية ، أنظر :

Adams and Nordström, The Arch. Survey on the West Bank of the Nile, Third season (1961 - 62), Kush XI, pp. 35f.

(٧٠) قامت بالتنقيب عن هذه الكنيسة بعثة جامعة روما منذ سنة ١٩٦٦ ، أنظر :

Donadoni, S., Les fouilles à L'Eglise de sonqi tino. Nubische kunst, pp. 209 - 218.

(٧١) Gartkiewicz, op. cit., fig. 8, C3.

(٧٢) Gartkiewicz, op. cit., Fig. 23, a I.

(٧٣) Ibid., Fig. 23, a 2.

شهدت كاتدرائية فرس أعمال تجديد أخرى بعد تلك التى تمت فى أسقفية بولس ، ففى عصر الأسقف كيروس (من حوالى ٨٦٦ - ٩٠٢م) تم تجديدها ، وشمل ذلك إنشاء حنية الشرقية النصف دائرية ، وإضافة درج الكهنوت Tribune الجديد ، المكون من سبع درجات بكتل حجرية ، بدلا من الدرجات الصغيرة السابقة ، وسد المدخل الغربى للكاتدرائية ، وكسيت الجدران الداخلية بالملاط ، وربما شمل ذلك أيضا وضع أرضية جديدة من بلاطات خزفية صغيرة . أنظر :

Michalowski, Kathedrale, pp. 75 ff.; Jakobielski, Bishopric, p. 88.

وفى أسقفية هارون (من نهاية سنة ٩٥٢ إلى ٢١ ديسمبر ١٩٧٢م) تم إجراء تجديدات شاملة فى الكاتدرائية ، فقد حلت الدعامات محل الأعمدة ، وأقيمت سلسلة من القباب

التغطية بدلا من الأسقف المسطحة أنظر :

Michalowski, op. cit., pp. 82-86; Jakobielski, op. cit., p. 123.

Gartkiewicz, op. cit., fig. 23, b 1.

(٧٤) وهى من الكنائس المزينة بالتصاوير الجدارية . أنظر :

De Villard, Nub, Med., I, p. 154, fig0 141.

Gartkiewicz, op. cit., fig. 23, C and pp. 96 f.

(٧٥) تقع كولب على بعد حوالى ٣ كم غربى عكاشه على الضفة الغربية للنيل ، وهذه الكنيسة هى إحدى الكنائس الموجودة فى بعض المناطق والجزر فى بطن الحجر بين الشلال الثانى وعكاشه ، مثل سونارتى وتنجور وكولبنارتى . وكنائسها التى تم اكتشافها ترجع إلى أواخر العصر المسيحى بالنوبة ، بين القرن الحادى عشر والرابع عشر الميلاديين .

أنظر : بوركهات ، ص ٧٠ ؛

Somers clarke, op. cit., pp. 45 - 46, pl. V, Fig. 2, and pp. 49 f, pl. VI, fig 2; Erich Dinkler, Die Deutschen Ausgrabungen auf Den inseln sunnarti, Tangur, und in kulb 1968 - 69, Nubische kunst, pp. 259 - 272; Adams, The university of kentucky Excavation at kulubnarti 1969, p. 141 - 152; Dieter and Grossmann, Amada, Temple of Kalabsha, christian monuments and rock inscriptions. Actes du II symposium, pp. 91f.

(٧٦) Gartkiewicz, op. cit., Fig. 8, C 4.

(٧٧) Ibid., p. 97.

(٧٨) Ibid., Fig. 24.

(٧٩) كانت هذه الكنيسة تجاور قبرا لشيخ يعرف باسم الشيخ عرفه ، وهى من الكنائس المزينة بالتصاوير الجدارية . أنظر : De Villard, Nub. Med., I, pp. 152 F., Fig. 140.

(٨٠) Dieter and Grossmann, op. cit., p. 91.

(٨١) ذكر أبو المكارم (ص ١٢١) ان دار رفائيل ملك النوبة (٣٩٢هـ / ١٠٠٢م) كانت «شاهقة البناء بقباب عديدة ، مبنية بالطوب الأحمر ، تحاكى أبنية العراق» ، ويضيف أن ذلك كان اقتراحا من الملك .

وعبارة أبى المكارم تشير بوضوح إلى التأثير الإسلامى على عمارة النوبة المسيحية ، وقد حدد مونريه دى فيار نمطين للقبة فى عمارة النوبة :

النمط الأول هو القبة الكروية القائمة مباشرة على عقود بلاطة مربعة أو مستطيلة دون أى عناصر إضافية ، والنمط الثانى يقوم على حنايا ركنية أو دلايات ، وهى عناصر إنتقال إسلامية .

De Villard, Nub. Med., III, pp. 122 ff.

نقلا عن : Gartkiewicz, op. cit., p. 67. ويبرز فى القباب المثمنة – أو التى يشار إلى أن كنائسها تتبع تخطيط الصليب اليونانى المثمن – تأثير قباب أسوان بوضوح .

Dieter and Grossmann, op. cit., pp. 91 f.

(٨٢) Gartkiewicz, op. cit., pp. 102 f.

(٨٣) Ibid., Fig. 26.

(٨٤) Adams, J A R C E IV, p. 103; Gartkiewicz, op. cit., p. 103, note 104.

(٨٥) محمد غيطاس ، حملة اليونسكو .... ، ص ٦٩ – ١٠١ ، ص ١٢٣ – ١٢٦ .

هوامش الفصل الثالث

(١) محمد غيطاس ، المرجع السابق ، ص ٥٥ .

(٢) Budge , W ., Text relating to Saint Mena of Egypt and canons of Nicaea in a Nubian dialect .

(٣) Ibid ., p. 15

(٤) Ibid ., pp. 13 ,15.

(٥) Rostkowska , B., Nobadian Painting : Present state of investigation , pp. 289 F

(٦) Mileham , op. cit ., pp. 49 - 51 and p. 54 , pl.I.

(٧) Wessel , K., Coptic art , p.172 , pl. XIV.

(٨) Ibid ., p. 174

(٩) Rice , D.T., op. cit ., p.146.

(١٠) Ibid ., p.147.

(١١) Moorsel , The central church of Abdallah Nirqi , p.20.

(١٢) Michalowski , K., Kush XIII , p.183.

(١٣) Michalowski , K., The Spreading of christianity in Nubia , p. 336 .

(١٤) Plumley , Some examples of christian Nubian art from the excavations at Qasr Ibrim , Nubische kunst , p. 136, figs. 78 - 80.

(١٥) محمد غيطاس ، المرجع السابق ، ص ٩١ ، ٩٣ .

(١٦) Plumley , Nubische Kunst , p. 131 and . 138 , Figs . 102 - 108 .

(١٧) Ibid ., p. 133 and pp . 139 - 140

(١٨) De Villard , Nub . Med .,Vol . IV , ill . CXCIV and ill . CCI ; Adams , pottery kiln Excavations , Kush X , pp. 264 - 270 ; shinnie , The University of Ghana Excavations at Debeira west , kush XI, p.263 .

(١٩) Milleham , op . cit .,p.54 .

(٢٠) Adams , sudan Antiquities service Excavations at meinarti , 1963 - 64 , kush XIII, p.173.

(٢١) Plumley , op . cit ., p.133 and p. 136 .

(٢٢) Shafik Farid , "Qustul , Ballana , Tafa , Debod , Kalabsha , Amada and Wadi Es - Sebu "Actes du II Symposium , pp. 1-6 .

هوامش الفصل الرابع

(١) أبو المكارم، ص ١٣٢ .

(٢) Voyage d'Egypte et de Nubie, III, p.239.

(٣) ورحلت موركيلوت في رسالته العلمية [illegible]

(٤) Lepsius, R., Letters from Egypt, Ethiopia and the Peninsula of Sinai, p.238.

(٥) Ewer, F. S., Incidents on a journey through Nubia to Darfour, pp. 30-32.

(٦) Mileham, G.S., Churches in Lower Nubia, philadelphia, 1910.

(٧) Griffith, F.Ll., Oxford Excavations in Nubia, LAAA VIII, 1921; [illegible] XIV, 1927, [illegible] XV, 1928.

(٨) Monneret de Villard, La Nubia Medioevale, 4 vols, Le Caire, 1935-1957.

(٩) Zwcon, Zitr., second season (1962), Fouilles En Nubie I, P. 221.

(١٠) موركيلوت، ص ١٠٣ .

(١١) موركيلوت، ص ١٠٣ .

(١٢) Weigall, A., A Report on the Antiquities of Lower Nubia, p.71.

(١٣) Gauthier, M.H., Le Temple de Kalabchah, II, p.179, Pl. LIII, [illegible] pl. LXXXIII, LXXIX.

(١٤) موركيلوت، ص ٩٤ .

(١٥) Weigall, A., op. cit., p.87.

(١٦) Norden, F. L., op. cit., pp.398.

(١٧) يجري في الوقت الحاضر الإعداد لنقل بعض تصاوير النوبة من المتحف القبطي إلى متحف النوبة في أسوان .

(١٨) Gauthier, M.H., in G. Maspero, "Rapport relatif à la consolidation des Temples" (en sites "Temple immergés de la Nubie"), pl. G. Monneret de Villard, Nub. Med., I, p.94.

(١٩) Iskander, Z., Conservation of Paintings, Removal of some ... Actes du Symposium..., pp. 143.

(٢٠) Ibid., p.146.

(٢١) Gauthier, in Maspero, Op. cit., p.115; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, Ill. CXLI.

(٢٢) Gauthier, in Maspero, Op. cit., p.116, 117-118, pl. CXXIX, A.

(٢٣) رقم السجل بالمتحف القبطي ١١٥٤١ .

(٢٤) رقم السجل بالمتحف القبطي ١١٥٥٣ .

(٢٥) Gauthier, in Maspero, Op. cit., pp. 114 and 117, pl. CXXIX, A.
Ibid., Pl. CXXIX, B.

(٢٦) رقم السجل بالمتحف القبطي ١١٥٥٩ .

(٢٧) رقم السجل بالمتحف القبطي ١١٥٦٠ .

(٢٨) Monneret de Villard, Nub. Med., IV, Ill. CXXXIII.

(٢٩) Gauthier, in Maspero, Op. cit., p.120.

(٣٠) Ibid., Pl. CXXIX, A; Monneret de Villard, Nub. Med. I, Fig. 73.

(٣١) رقم السجل بالمتحف القبطي ١١٥٤٣ و ١١٥٤٤ وانظر: Ill., nub. Med., IV, Ill. CXLI.

(٣٢) رقم السجل بالمتحف القبطي لباب الصيرفي ١١٥٢٥ و ١١٥٢٦ : Ibid., Ill. CLXIII.

(٣٣) أرقام السجل بالمتحف القبطي ١١٥٢٤ و ١١٥٢٣ - ١١٥١٨ ، ١١٥٣٧ - ١١٥٣٩ .

(٣٤) Firth, A.S.N., Report for 1910-1911, p.234.

(٣٥) رقم السجل بالمتحف القبطي ١١٥٢٦ .

(٣٦) رقم السجل بالمتحف القبطي لباب الصيرفي ١١٥٢٥ و ١١٥٤٥ .

(٣٧) Monneret de Villard, Nub. Med., IV, Ills. CXXXVI-CXXXVII.

(٣٨) Simpson, W. K., Toshka - Arminna 1962, the Pennsylvania Yale Arch. Expedition to Nubia, Fouilles en Nubie II, P. 181.

(٣٩) Monneret de Villard, Nub. Med., I, p. 152, Fig. 140.

(٤٠) Ibid., p.154, Fig. 141.

(٤١) أرقام السجل بالمتحف القبطي ١١٥٤٠ - ١١٥٤٥ و ١١٤٥١ ، ١١٤٩٧ - ١١٤٩٨ .

(٤٢) De Villard, Nub. Med., IV, Ill. CXLVIII.

(٤٣) Ibid., ill. CLVI.

(٤٤) Ibid., ill. CLV.

(٤٥) Ibid., ill. CLXVII.

(٤٦) Ibid., ill. CLXIII.

(٤٧) Ibid., ill. CLXII.

(٤٨) Ibid., ill. CLXV

(٤٩) Weigall, A., op. cit., p.124

(٥٠) Emery, W., The excavations and survey between Wadi es-Sebua and Adindan 1929-31, vol. I, pp. 23 and 47

(٥١) Monneret de Villard, Nub. Med., I, Plan on p. 171, Fig. 159

(٥٢) أطلق وليام آدامز على الكنيسة الرئيسية اسم الكنيسة الجنوبية ، ووضعها ضمن كنائس النمط 2B أي نمط وسيط (٨٥٠ – ١٠٠٠م) ؟

Adams, W., JARCE IV, pp. 106 - 111.

(٥٣) Monneret, The central church of Abdallah Nirqi, p.5

(٥٤) أرقام السجل بالمتحف القبطي ١١٤٥٤ – ١١٤٧٣ و ١١٤٨٦ – ١١٤٨٧ و ١١٤٥٠ .

(٥٥) Millet, N., Gebel Adda, Acts du II Symposium, p. 139

(٥٦) Ibid., p. 120.

(٥٧) Mileham, op. cit., p.39; griffith, LAAA XIV, p. 98.

(٥٨) Griffith, LAAA XIII, pp. 80ff, pl. LX,5.

(٥٩) Ibid., p.77, pl. LVIII, 2; Monneret de Villard, Nub. Med. IV, ill. CXLVI.

(٦٠) Griffith, op. cit., pp. 75ff., pl. LVIII,1; de Villard, op. cit., ill. CXLVI.

(٦١) Griffith, op. cit. p.75, pls. LIX,1, LX,1

(٦٢) Ibid., pls. LVI,1, LVII.

(٦٣) Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No 31.

(٦٤) Mileham, op. cit., p.24; Griffith, op. cit., p.57, PL. XXXV.

(٦٥) Somers clarke, op. cit., pl. XIV.

(٦٦) Griffith, op. cit., p.88, pl. XXXIV; De Villard, Nub. Med., IV, ill. CXLIII - CXLIV.

(٦٧) Michalowski, Polish Excavations at Faras 1961, Kush X, p. 241.

(٦٨) De Villard, Nub. Med., I, p. 190

(٦٩) Griffith, LAAA XIV, p.83

(٧٠) Ibid., pp. 83, 88; De Villard, Nub. Med., IV, ill. CXLII.

(٧١) Griffith, op. cit., p99., pl. LXXVII.

(٧٢) Griffith, op. cit., p.100, pl. LXXVII.

(٧٣) Mileham, op. cit., pp. 43ff.

(٧٤) Griffith, op. cit., p. 100, PL. LXXIX, 1

(٧٥) Shinnie, kush XI, p. 262.

(٧٦) Somers clarke, op. cit., p.54.

(٧٧) Griffith, LAAA XV, p.40; De Villard, Nub. Med., I, pp. 214 - 217.

(٧٨) Griffith, op. cit., pp. 69, 71 - 72, pls XLII and XLIV, 1.

(٧٩) Griffith, op. cit., pp. 76f pls. XXXI, 1 and XXXII; De Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXIX.

(٨٠) Griffith, op. cit., pp. 71, 77 and 79, pls XLVI, 2 - XLVII.

(٨١) Griffith, op. cit., pp. 69 - 70, 73 - 74, pls XXXI, 2, XXXIII, 2 XL, 2 - XLI.

(٨٢) Griffith, op. cit., 71 - 73, 75 - 78, pls XXXIV - XXXVI, XLII, 2 - XLIV, 1; De Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXIV - CLXXVI.

(٨٣) Griffith, op. cit., p. 74, pl. XLI.

(٨٤) Griffith, op. cit., p.73, pls. XXXVII - XXXVIII; De Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXVIII.

(٨٥) Griffith, op. cit., pp. 75 f, pls. XLIV, XLV and XLVI, 1; De Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXVII.

(٨٦) Griffith, op. cit., pp. 72, 74, pls. XXXIX, XLI; De Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXX

(٨٧) Griffith, op. cit., pl. XXXIV, 1.

(٨٨) Adams, W. Y., Kush XII, P. 235.

(٨٩) Adams, W. Y., Kush XIII, p.166.

(٩٠) Adams, W. Y., and Hans Nordström kush XI, p. 32, Fig .5, b.

(٩١) Almagro, M, presedo, F. and Pellicer, M, Preliminary report on the Spanish excavations in the Sudan 1961 - 62, kush XI, pp. 189 ff.

(٩٢) Somers clarke, op. cit., p. 52

(٩٣) Adams, W. Y., and Hans Nordström kush XI, pp. 35f.

(٩٤) Donadoni, s., les Fouilles à l'Eglise de Sonqi Tino, Nubische kunst, pp. 209 - 218.

(٩٥) بوركهارت ، ص ٧٠ .

(٩٦) Somers clarke, op. cit., pp. 49f.

(٩٧) Adams, The University of kentucky Excavations at kulubnarti 1969, p. 149.

(٩٨) Somers clarke, op. cit., p. 44.

(٩٩) Jakobielski, S., Bishopric, p. 54.

(١٠٠) Michalowski, K., Die Kathedrale, pp. 72ff; id., Faras, wall - paintings, pp. 30ff.

(١٠١) Jakobielski, S., Bishopric, Passim; id., Remarques sur la chronologie de peintures murales de Faras aux VIII et IX Siecles, Nubia christiana, Tom I, p. 144; Martens, M., General results of using decorative ornaments and motifs on Faras murals as a criterion for their dating, Nubia christiana, Tom I, pp. 214ff.

(١٠٢) Ibid., pp. 216f .

(١٠٣) Jakobielski , S., Nubia christiana , Tom I , p. 144 .

(١٠٤) Michalowski , k., Faras , Wall - Paintings , pp. 30 - 40 .

(١٠٥) Jakobielski , S., Bishopric , p. 105.

(١٠٦) Jakobielski , S., Bishopric , pp. 130 ,140.

(١٠٧) Weitzmann , k., Some remarks on the Sources of the fresco paintings of the cathedral of Faras , Nubische kunst , pp. 325 - 346 .

(١٠٨) Moorsel , The central church of Abdallah Nirqi , pp. 58ff .

(١٠٩) Weitzmann , k., op . cit., 326, 328 and 332 .

(١١٠) Moorsel , op . cit ., p. 58

(١١١) Moorsel , op. cit ., pp. 85 - 88 .

(١١٢) Moorsel , Loc . cit .

(١١٣) Jakobielski , Bishopric , pp. 53ff .

(١١٤) رقم السجل بمتحف وارسو 234017 MN ، وانظر : Michalowski , Kathedrale ,ill . 26 ; id. Faras , wall - paintings , cat .No.2 .

(١١٥) I bid ., pp. 78ff .

(١١٦) رقم السجل بمتحف وارسو 234040 MN ، وانظر : I bid ., cat . No. 6

(١١٧) I bid ., pp. 92ff ; Michalowski , Polish Exavations at Faras , second season , kush xi, p.252.

(١١٨) Michalowski , kathedrale , ill . 10 , 24 and 25 ; id ., Faras , wall - paintings , Cat . Nos 7 , 8 and 9 .

(١١٩) رقم السجل بمتحف وارسو 234013 MN .

(١٢٠) Michalowski , Faras , Wall - paintings , pp. 82ff .

(١٢١) رقم السجل بمتحف وارسو 234058 MN

(١٢٢) Michalowski , op . cit ., pp. 76ff .

(١٢٣) Weitzmann , op . cit ., p. 336 .

(١٢٤) رقم السجل بمتحف وارسو 234047 MN انظر : Michalowski , op. cit ., cat . no .5

(١٢٥) Michalowski , op . cit ., pp. 88ff .

(١٢٦) Weitzmann , op . cit ., p. 327 .

(١٢٧) رقم السجل بمتحف وارسو 234020 MN انظر : Michalowski , op. cit ., cat . No .12

(١٢٨) البطرشى كلمة يونانى epitrachêlion مركبة من epi أى فوق و trachêlion أى عنق ، وتعلى فى القبطية أيضا ما يعلق فى الرقبة . والبطرشيل من الأزياء الكهنوتية ويرتديه الكاهن فى عنقه عند مباشرته الخدمة وهو على شكل شقة أو شريط أو أكثر من الحرير المطرز . انظر : طوبيا العنيسى ، تفسير الالفاظ الدخيلة ، ص ١١٤ منقريوس عوض الله ، منارة الاقداس، ص ٣٤.

(١٢٩) رقم السجل بمتحف وارسو 234053 MN، Michalowski , op. cit ., cat . No .11.

(١٣٠) رقم السجل بمتحف وارسو 234038 MN انظر : Michalowski , op. cit ., cat . No .13

(١٣١) رقم السجل بمتحف وارسو 234046 MN انظر : Michalowski , Kathedrale , ill . 36 ; id ., Faras , Wall - Paintings , cat . No 16.

(١٣٢) رقم السجل بمتحف وارسو 234044 MN انظر : Michalowski , Kathedrale , ill . 34 ; id ., Faras , Wall - Paintings , cat . No 17.

(١٣٣) رقم السجل بمتحف وارسو 234746 MN انظر : Michalowski , Faras , Wall - Paintings , cat . No 24.

(١٣٤) رقم السجل بمتحف وارسو 234749MN

(١٣٥) Moorsel , The central church of Abdallah Nirqi , p. 84 , pl . 41 .

(١٣٦) I bid ., pp. 72 and 79 , pls . 69 and 93

(١٣٧) I bid ., pp. 80f , pls 70 and 74 .

(١٣٨) Michalowski , Faras , Wall - Paintings , cat . Nos . 7 -8

(١٣٩) المنطقة بكسر الميم هى ما يشد فى الوسط ، وتسمى أيضا ، الحياصة، وهى عبارة عن حزام عريض من الكتان وأحيانا من الحرير يتمنطق بها الكاهن ، وقد تحلى بالخيوط الذهبية والصلبان أو بالأحجار الكريمة ، ويطلق عليها أيضا اسم الزنار ، وقد تكون أحيانا من الجلد . انظر :

القلشقندى ، صبح الأعشى ، جـ ٢ ، ص ١٢٧ ؛ منقريوس عوض الله ، منارة الأقداس ، ص ٤٠ .

(١٤٠) Michalowski , Kush XIII , p. 188 ; id ., Faras , wall - paintings , p. 34 .

(١٤١) رقم السجل بمتحف وارسو 234?? MN انظر :

(١٤٢) Michalowski, Faras, Wall-Paintings, pp. 35 and 128ff.

(١٤٣) Jakobielski, Bishopric, pp. 98f.

مقريوس عوض الله ، المرجع السابق ، ص ٤٣ – ٤٦ .

(١٤٤) Monneret, op. cit., p. 357; Michalowski, Faras Wall-Paintings, pp. 33 ff.; id., The Spreading of Christianity in Nubia, p. 357.

(١٤٥) Michalowski, Faras, Wall-Paintings, p. 145.

(١٤٦) أبو المكارم ، ص ٢٧٥ .

(١٤٧) Martens, M., op. cit., pp. 216 f.

(١٤٨) Michalowski, op. cit., p. 129.

(١٤٩) Rostkowska, B., Remarques sur l'iconographie des Eparques en Nubie, Etudes et Travaux V, pp. 202f.; id., Iconographie des personnages historiques sur les peintures de Faras, Etudes et Travaux VI, p. 200.

(١٥٠) Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXIX; Michalowski, Faras, Wall-Paintings, p. 35 and 132ff.

(١٥١) Michalowski, Kathedrale, ill. 51.

(١٥٢) رقم السجل بمتحف وارسو 234?? MN انظر :

Michalowski, Faras, wall paintings, cat. No. 22.

(١٥٣) رقم السجل بمتحف وارسو 234?? MN انظر :

Ibid., cat. No. 26.

(١٥٤) Jakobielski, Bishopric, p. 118, ill. 26; Michalowski, Faras, Wall-Paintings, cat. No. 28.

(١٥٥) رقم السجل بمتحف وارسو 234?? MN

(١٥٦) البلين أو الأموفوريون قطعة من ملابس الكهنوت يغطي بها الأسقف رأسه ، ويأخذ كل طرف منها ويلفه تحت الابط ، ثم يوضع على الكتف المخالف ، ثم ينزل الطرفان ويوضعان تحت المنطقة وبذلك يكون البلين بهيئة صليب على الصدر وعلى الظهر ، وكان يزين بخيوط الذهب ويحلى بالأحجار الكريمة . أنظر مقريوس عوض الله ، المرجع السابق ، ص ٤٤ .

(١٥٧) رقم السجل بمتحف وارسو 234?? MN

Michalowski, op. cit., cat. No. 22.

(١٥٨)

(١٥٩) رقم السجل بمتحف وارسو 234?? MN

Michalowski, op. cit., cat. No. 31.

(١٦٠)

Michalowski, op. cit., P. 36, Cat. No. 31.

(١٦١)

Monneret, op. cit., pp. 87f, pl. 46.

(١٦٢)

Monneret, op. cit., pp. 87f, pl. 46.

(١٦٣)

(١٦٤) رقم السجل بمتحف وارسو 234?? MN .

Michalowski, Kush XII, P. 201, pl. XLIIc; id., Kathedrale, ill. 57 - 59; id., Faras, Wall-Paintings, cat. No. 33.

Jakobielski, Bishopric, pp. 127ff.

(١٦٥)

(١٦٦) رقم السجل بمتحف وارسو 234?? MN . انظر :

Michalowski, op. cit., cat. No. 36.

Rostkowska, B., Etudes et Travaux, VI, PP. 197f.

(١٦٧)

Michalowski, Faras, Wall-Paintings, cat. No. 34.

(١٦٨)

Donadoni, S., Nubische kunst, ill. 190.

(١٦٩)

Michalowski, Kush XI, PP. 252 - 4.

(١٧٠)

Michalowski, Kathedrale, ill. 54 - 56.

(١٧١)

Donadoni, S., Nubische Kunst, P. 214.

(١٧٢)

(١٧٣) رقم السجل بمتحف وارسو 1496?? MN.

Michalowski, Kathedrale, ill. 49.

(١٧٤)

Michalowski, Kush XI, P. 250; id., Faras, Wall-Paintings, P. 37, cat. No. 41.

(١٧٥)

(١٧٦) الدلماتية من الأزياء الرومانية الشهيرة ، وأخذها الرومان عن آسيا الصغرى في سنة ١٩٠ م ، وتتميز بالكمين الطويلين الواسعين ، ولونها في العادة هو اللون الطبيعي للنسيج

المصنوع من الصوف أو التيل أو القطن ، والشائع أن يلبس هذا الرداء فوق رداء آخر .
أنظر : تحية كامل حسين ، تاريخ الأزياء وتطورها ، ص ١٢٩ .

(١٧٧) Michalowski, kush XI, pp. 254f.

(١٧٨) Michalowski, kathedrale, ill. 44.

(١٧٩) Donadoni. S., Nubische kunst, ill. 192.

(١٨٠) رقم السجل بالمتحف القبطى ١١٤٩٥ .

(١٨١) Klassens, A., Dutch Arch. Mission to Nubia, ... Fouilles En Nubie II . P. 85; Moorsel the central church of Abdallah Nirqi, PP. 111F.

(١٨٢) رقم السجل بالمتحف القبطى ١١٤٦٢ .

(١٨٣) Moorsel, The central church of Abdallah Nirqi, pp. 106f.

(١٨٤) Ibid., pp. 124f.

ورقم سجل هذه التصويرة فى المتحف القبطى هو ١١٤٦٩ .

(١٨٥) رقم السجل بالمتحف القبطى ١١٤٧٣ .

(١٨٦) Klassens, A., op. cit., p, 85; Moorsel, Op. cit., pp. 117f

(١٨٧) رقم السجل بالمتحف القبطى ١١٤٧٢ ، Klassens, A., Loc. cit.; Moorsel, op. cit., pp. 115ff.

(١٨٨) Steinborn, Harness in Nubian Wall - Paintings, p. 323, Fig. 14.

(١٨٩) Moorsel, op. cit. pp. 109f, pls. 63 and 67.

(١٩٠) Steinborn, op. cit., p. 322.

(١٩١) Moorsel, op. cit., p. 119, pls. 92 - 3.

(١٩٢) الخلاميس Chlamys من الأزياء اليونانية المعروفة ، وهو عبارة عن قطعة مستطيلة من القماش يحيط بها كنار ، وتثبت غالبا فوق الكتف اليسرى بمشبك أو بعقدة ، بينما تظل الكتف والذراع اليمنى عاريتين . ويمكن ارتداء هذا الثوب بمفرده أو فوق رداء آخر .
أنظر ، تحية كامل حسين ، تاريخ الأزياء وتطورها ، ص ١٠٣ .

(١٩٣) Steinborn, Op. cit., pp. 324f.

(١٩٤) Moorsel, op. cit., P. 121.

(١٩٥) Steinborn, op. cit., pp. 326f.

(١٩٦) Steinborn, op. cit., pp. 327f, Fig. 17

(١٩٧) Moorsel, op. cit., pp. 123f.

(١٩٨) رقم السجل بالمتحف القبطى ١١٤٨٧ ، Moorsel, op. cit., pp. 89f.

(١٩٩) Michalowski, Faras, Wall - Paintings, P. 38; see also Jakobielski, Bishopric, PP. 141f.

(٢٠٠) رقم السجل بالمتحف القبطى ٧٩٨٧ ، انظر :
Quibell, J. E., Excavations at Saqqara (1906 - 7) , Part II, pls. XXII - XXIII, XL - XLI.

(٢٠١) رقم السجل بمتحف وارسو 234036 MN
Michalowski, Kush XII, pp. 201f., pl. XIII, a; id., Faras, Wall - paintings, cat. No 45.

(٢٠٢) Michalowski, kush X, pp. 227 - 229.

(٢٠٣) Ibid., pp. 229 - 31

(٢٠٤) Jakobielski, Bishopric, pp. 113 and 146f.

(٢٠٥) Michalowski, kathedrale, ill. 84.

(٢٠٦) أرقام السجل بمتحف وارسو 234026 MN, 234027 MN, 254028 MN
Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. Nos. 35 - 36.

(٢٠٧) Michalowski, Faras, Wall - Paintings, Cat. Nos 35 _ 36.

(٢٠٨) Ibid., p. 183.

(٢٠٩) Michalowski, kathedrale, ill. 91.

(٢١٠) رقم السجل بمتحف وارسو 235033 MN ، أنظر :
Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No 58.

(٢١١) رقم السجل بمتحف وارسو 234045 MN .

(٢١٢) Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLV.

(٢١٣) رقم السجل بمتحف وارسو 234018 MN ، أنظر :

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No 54.

(٢١٤) Griffith, LAAA XV, pls. XXIX, XL, I; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXX.

(٢١٥) Griffith, LAAA XV, pls XXXI. 2 and XXXII; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXIX.

(٢١٦) Griffith, op. cit., pp. 70f.

(٢١٧) رقم السجل بمتحف وارسو ؛ 234002 MN انظر :

Michalowski, op. cit., cat. No. 65.

(٢١٨) Griffith, LAAA XII, P. 88.

(٢١٩) Griffith, LAAA XV, p. 73, pls. XXXIV,2 and XXXV; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXVI; Steinborn, op. cit., pp. 330, 332.

(٢٢٠) Griffith, op. cit., P. 75, Pls. XLII, 2 - XLIII; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXV.

(٢٢١) Steinborn, op. cit., pp. 332f, Fig 2l.

(٢٢٢) Griffith, op. cit., pp. 75f, pls. XLIV, XLV and XLVI, l; Monneret de villard, op. cit., ill. CLXXVII.

(٢٢٣) Adams, Sudan Antiquities Service Excavations in Nubia, kush XII, PP. 229, 235; id., kush-XIII, P. 168; id., The University kentucky Excavations at kulub arti 1969, p. 149; Michalowski, Faras, Wall - Paintings, P. 4l.

هوامش الفصل الخامس

Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLVI.

(١) .Griffith, LAAA XIII, pl. LX, 5 .

(٢) See also Michalowski, Faras, Wall Paintings, Cat. Nos. 5, 24.

(٣)

Ibid., cat. No. 45.

(٤) Ibid., cat. No 56.

(٥)

(٦) Griffith, LAAA XV, pls. XXXI, 2 and XXXII; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXIX.

Norden, F. L., op. cit., pp. 59f.

(٧)

Griffith, op. cit., P. 71.

(٨) Griffith, op. cit., P. 77, pls. XLVI,2 and XLVII.

(٩) Griffith, op. cit., P. 79.

(١٠)

Monneret de Villard, op. cit., ill. CXLI.

(١١) Moorsel, The central church of Abdallah Nirqi, p. 64, Pl. 52.

(١٢) Michalowski, kathedrale, ill.. 54 - 55.

(١٣)

Michalowski, kathedrale, ill.. 84.

(١٤)

(١٥) أنظر أيضا : Moorsel, op. cit., pl. 57; Griffith, LAAA XIII, pls. LVI, L,LVII, LIX, 2 and LX, 4; id., LAAA XV, P. 72; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXX; Michalowski, op. cit., P. 89, ill, 44; id., Faras, Wall - Paintings, cat. No 54; Adams, The University of kentucky excavations at Kulubnarti 1969, P. 149.

(١٦) الاصحاح الرابع ، الآيتان ٧ ، ٨ .

Michalowski, Faras, Wall - Paintings, P. 235.

(١٧) Ibid., cat. Nos 5I and 63; Moorsel, op. cit., pp. 67, 69, I02 and I07, pl. 60; Griff ith LAAA XV,

(١٨) pl. XXXIV, I; Monneret de Villard, Nub. Med., ills. CXL, CLXV.

Ibid., ill. CLXXII.

(١٩) Griffith, LAAA XV, P. 75, PL. XLII.

(٢٠) Ibid., P. 7I.

(٢١) Adams, Kush XII, PP. 229, 235; id., kush XIII, P. I68.

(٢٢) Michalowski, Kathedrale, ill. 5I - 2.

(٢٣)

(٢٤) Ibid., ill. 54; Michalowski, Faras, Wall -Paintings, cat. No 37.

(٢٥) Jakobielski, Bishopric, ill. 58.

(٢٦) Griffith, op. cit., p. 72.

(٢٧) Griffith, op. cit., P. 69.

(٢٨) Griffith, op. cit., P. 75, pl. XLIV, I.

(٢٩) Michalowski, op. cit., cat. Nos. 15, 35 - 36.

(٣٠) Weigall, A., op. cit., P. 87.

(٣١) Michalowski, Kathedrale, ill. 54.

(٣٢) Jakobielski, Bishopric, pp. 180f; Michalowski, Faras, Wall - Paintings, P. 59.

(٣٣) Monneret de Villard, Nub. Med., ill. CXLVIII.

(٣٤) Moorsel, op. cit., pl. 41.

(٣٥) Ibid., pl. 72.

(٣٦) انظر أيضا ما يوجد في المتحف القبطي من كنيسة معبد أبو عودة (رقم ١١٤٧٧ و ١١٥٣٦)، وما عثر عليه في كنيسة عبد الله نرقي :

Moorsel, op. cit., pls. 45 - 46, 49, 51, 55 - 56, 58 - 59 and 99.

وكنيسة جبل عدة : Millet, N., Actes du II Symposium, p. 120.

وفي مزار مجاور للكنيسة الجنوبية بسره شرق : Griffith, LAAA XIV, pl. LXXVII.

وفي كنيسة بوابة النهر بفرس : Griffith, LAAA XIII, pl. LVIII, 2; Monneret de Villard, op. cit., ill. CXLVI.

وفي كاتدرائية فرس : Michalowski, Faras, Wall _ Paintings, cat. Nos 7 - 9, 16 - 17, 55 and 65.

وفي كنيسة عبد القادر : Griffith, LAAA XV, pls. XXXI, 2, XXXIII, 2, XL, 2 and XLI.

(٣٧) Gauthier in Maspero, op. cit., P. 114, 117 - 8, pl. CXXIX, A

(٣٨) Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No5.

(٣٩) Ibid., cat. No3.

(٤٠) Ibid., cat. No11.

(٤١) Ibid., cat. No33.

(٤٢) انظر أيضا : Ibid., cat. No 4.

(٤٣) انظر أيضا : Gauthier in Maspero, op. cit., pl. CXX IX, B.

(٤٤) انظر أيضا : Michalowski, op. cit., cat. No 38.

(٤٥) Michalowski, op. cit., cat. No 14.

(٤٦) Michalowski, op. cit., cat. No 50.

(٤٧) Michalowski, op. cit., cat. No 40.

(٤٨) Michalowski, op. cit., cat. No 43.

(٤٩) Michalowski, op. cit., cat. No 29.

(٥٠) Michalowski, op. cit., cat. No 57.

(٥١) Moorsel, op. cit., pls. 46, 53 and 86; Griffith, LAAA XV, pls. XXXIV 1 - 2 and XLIV, 1; Monneret de Villard, Nub. Med., ills. CXL, CLV.

(٥٢) Steinbrn, op. cit., p. 323.

(٥٣) Michalowski, op. cit., cat. No 42.

(٥٤) Steinborn, op. cit., p. 316.

(٥٥) Steinborn, Loc. cit.

(٥٦) إيمرى ، مصر وبلاد النوبة ، ص ٧٠ ؛

Steinborn, op. cit., pp. 311 - 314, 339, 341.

(٥٧) Michalowski, op. cit., P. 57.

(٥٨) Moorsel, op. cit., pp. 93f, pl. 48.

(٥٩) Moorsel, op. cit., p. 121, pls. 90, 92, 93.

(٦٠) Michalowski, kathedrale, ills. 31, 46.

(٦١) Ibid., ill. 74 - 75.

(٦٢) Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No 47.

(٦٣) Ibid., cat. No 12.

(٦٤) Jakobielski, Bishopric, P. 68; Michalowski, op. cit., p. 54.

(٦٥) Michalowski, op. cit., cat. No 28.

(٦٦) Michalowski, op. cit., cat. No 33.

(٦٧) Michalowski, op. cit., cat. No 45.

(٦٨) Michalowski, op. cit., cat. No 86

(٦٩) Jakobielski, Bishopric, pp. 55 - 60, 82 - 83, 123 - 125, 141 - 143, ills. 7, 8, 12 and 43; Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. Nos 64 and 66.

(٧٠) Moorsel, op. cit., pls. 61 - 2.

(٧١) Millet, N. Astes du II Symposium, P. 120.

(٧٢) Butler, A. The ancient coptic churches of Egypt, Vol. 2, P. 109.

(٧٣) Griffith, LAAA XIII, P. 78.

(٧٤) Michalowski, op. cit., P. 53.

(٧٥) Butler, A., op. cit., pp. 163ff.

(٧٦) Michalowski, op. cit., p. 46.

(٧٧) Michalowski, op. cit., cat. No 21; id., Kathedrale, ill. 43.

(٧٨) Griffith, LAAA XV, p. 74.

(٧٩) Michalowski, Faras, wall - Paintings, cat. No. 34.

(٨٠) Ibid., cat. No. 33.

(٨١) Ibid., cat. No. 56

(٨٢) Ibid., p. 246

(٨٣) Ibid., cat. No. 66.

(٨٤) Ibid., pp. 271ff.

(٨٥) كنائس وأديرة مصر ، ص ١٢٥ .

(٨٦) Michalowski, op. cit., P. 44.

(٨٧) Monneret de Villard, Storia, p. 188.

عن : Michalowski, op. cit., p. 45.

(٨٨) أبو المكارم ، ص ١٢٥ .

(٨٩) Michalowski, op. cit., P. 48.

(٩٠) Griffith, LAAA XV, pls. XXXI, 2 and XXXII; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CLXXIX.

(٩١) Griffith, op. cit., pp. 70f.

(٩٢) Michalowski, Kathedrale, ill. 95b.

(٩٣) Ibid., ill. 93

(٩٤) Ibid., ill. 92

(٩٥) Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No. 22.

(٩٦) Michalowski, Kathedrale, ill. 54 - 55.

(٩٧) Monneret de Villard, Nub. Med., ill. CLXII.

(٩٨) Michalowski, Faras, Wall - Paintings, cat. No. 6.

(٩٩) Ibid., cat. No. 26.

(١٠٠) Moorsel, op. cit., pp. 103f, pl. 89.

(١٠١) Monneret de Villard, Nub. Med., I, P. 162.

(١٠٢) Griffith, LAAA XIII, P. 75.

هوامش الفصل السادس

(١) Michalowski, The spreading of christianty in Nubia, P. 333; Shinnie, Medieval Nubia, P.4; id., christian Nubia, P. 570.

(٢) Weitzmann, op. cit., P. 333; Jakobielski, Bishopric, pp. 68f.

(٣) Monneret de Villard, Nub. Med., ill. CXXXIX.

(٤) Quibell, J.E., Excavations at Saqqara (1906-1907), Part II, pls. XLV-L.

(٥) Griffith, LAAA XIII, pl.XXXIV; Monneret de Villard, Nub. Med., IV, ill. CXLIV.

(٦) Quibell, op. cit., pls. LV and LVII, 1; Dalton, O.M., A Coptic Wall-Painting from Wadi Sarga, JEA 3, P.35.

(٧) Clèdat, Le Monastére et la necropole de Baouit, Vol. II, pls. LIV-LVI.

(٨) Quibell, op. cit., pls. XL-XLI.

(٩) Michalowski, Faras, Wall-Paintings, P. 38.

(١٠) Crowfoot, J.W., Christian Nubia, JEAXIII, P.148; Meinardus, O., The Copts in Jerusalem, P. 77.

(١١) Weitzmann, op. cit., P.331, ill. 329; Moorsel, op. cit., pp. 91f.

(١٢) Weitzmann, op. cit., p.331, ill. 325.

(١٣) Weitzmann, op. cit., pp.329ff, ill. 323, 325 and 327.

(١٤) Ettinghausen, R., Arab Painting, ill. 68 and 71.

(١٥) Griffith, LAAA XIII, p.82; crowfoot, J.W., christian Nubia, JEA XIII, p.146.

(١٦) Rice, D.T., Byzantine art, pls. 44 and 52.

(١٧) Ibid., pls. 12 and 23.

(١٨) Michalowski, Kathedrale, ill. 91.

(١٩) Rice, op.cit., pl. 12; Weitzmann, op. cit., ill 334.

(٢٠) Rice, op. cit., pl. 33.

(٢١) Griffith, LAAA XV, p. 79; Moorsel, op. cit., pp. 127f.

(٢٢) Jakobielski, Bishopric, pp. 59ff.

(٢٣) Weitzmann, op.cit., p.335; Moorsel, op. cit., pp. 126f.

(٢٤) حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية ، ص ١٩ .

(٢٥) Ettinghausen, Arab Painting, p.33.

(٢٦) Ibid., p.190, 1.

(٢٧) Ibid., pp.190,2.

(٢٨) زكى محمد حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨١٥ – ٨١٧ .

(٢٩) زكى محمد حسن ، المرجع السابق ، الشكل ٤٣ .

(٣٠) Steinborn, op. cit., pp. 310, 342.

(٣١) Ettinghausen, op. cit., p.37.

(٣٢) Steinborn, op. cit., p. 310.

(٣٣) Steinborn, op. cit., p. 342.

(٣٤) القلقشندى ، صبح الأعشى ، جـ ٢ ، ص ١٢٩ – ١٣٠ .

(٣٥) Pierre Amiet and others, Art in the ancient World, p. 30, Fig. 46 and p.40, Fig. 95.

(٣٦) زكى محمد حسن ، المرجع السابق ، الشكل ٨٤٩ .

(٣٧) المرجع السابق ، الشكل ٨٥٣ .

(٣٨) المرجع السابق ، الشكلان ٨٦٢ ، ٨٦٣ ؛ Ettinghausen, op. cit., p.97.

(٣٩) Ettinghausen, op. cit., pp. 118f.

(٤٠) Ettinghausen, op. cit., p. 152.

(٤١) Griffith, LAAA XIII, p.77; id., LAAA XV, pp. 70f.

(٤٢) مصطفى مسعد ، الإسلام والنوبة ، ص ١٠٨ ، Macmichael, op. cit., pp. 7f.

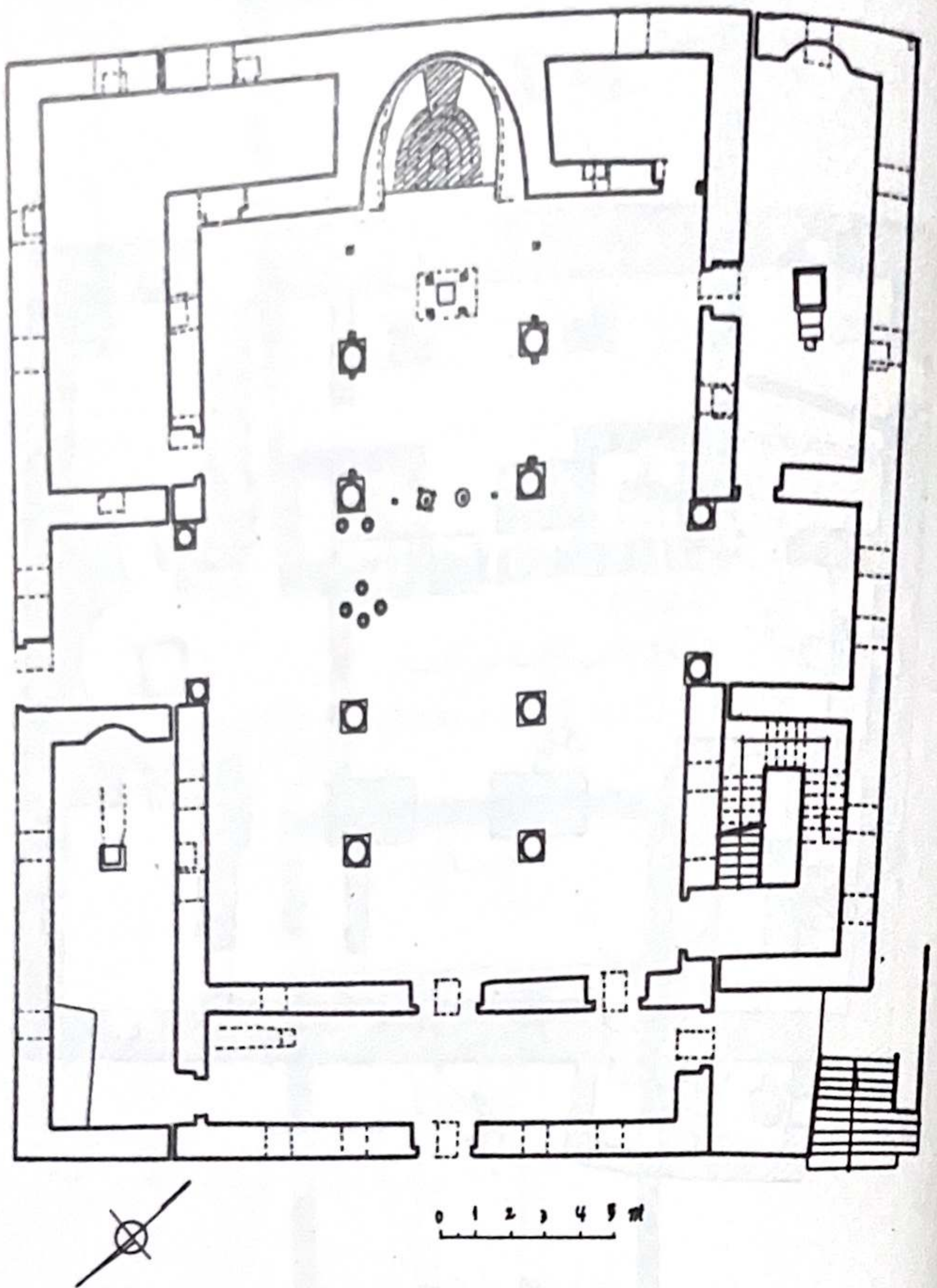
(٤٣) البلاذرى ، فتوح البلدان ، القسم الأول ، ص ٢٨٢ .

(٤٤) Michalowski, Kathedral, ill. 75; id., Faras, Wall-Paintings, cat. No. 48.

(٤٥) Ettinghausen, op. cit., pp. 65, 148.

(٤٦) Ettinghausen, op. cit., pp. 77, 79.

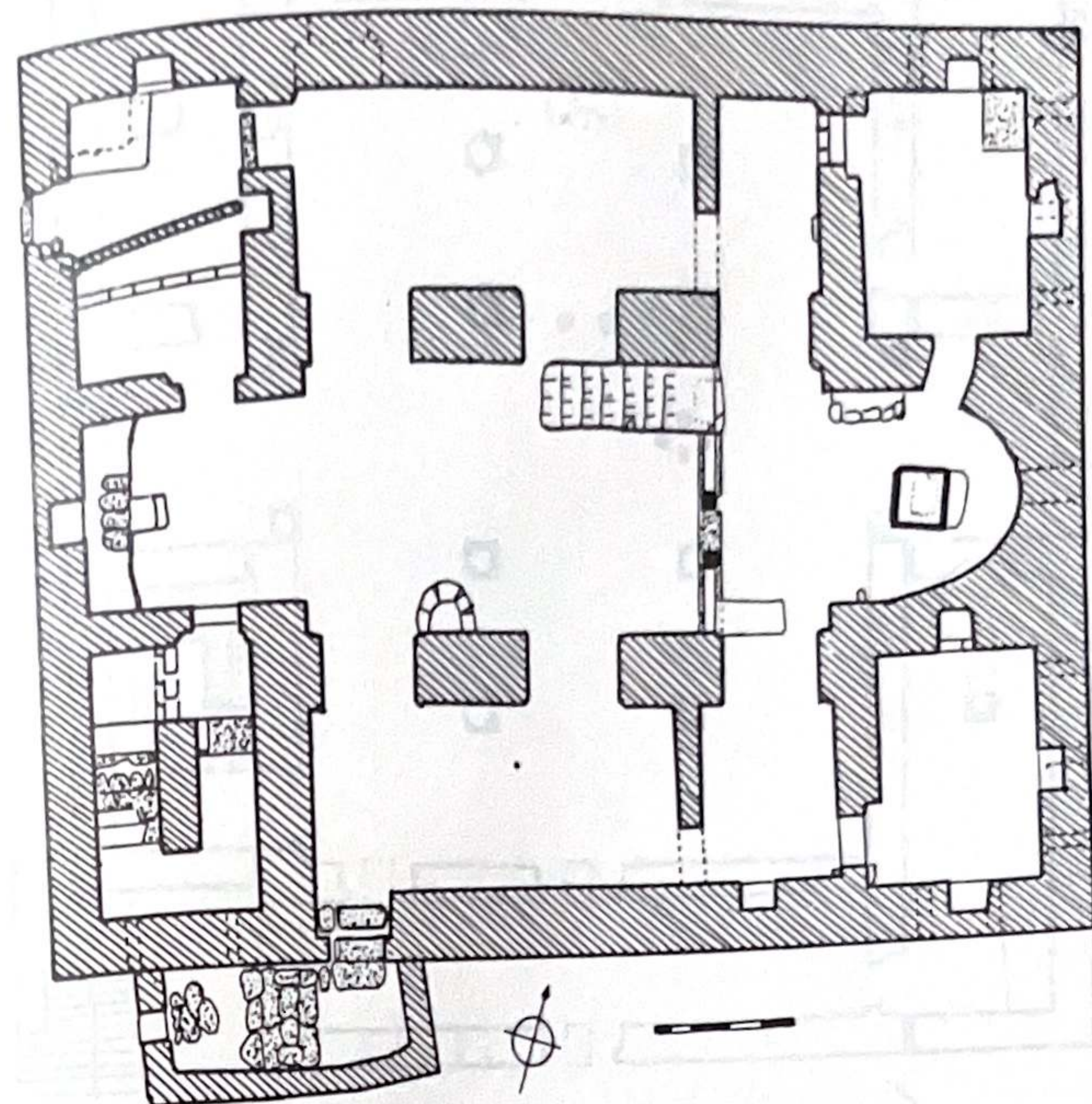
الاشكال واللوحات



الشكل (١)

المسقط الافقى لكاتدرائية فرس فى عصر الاسقف بولس

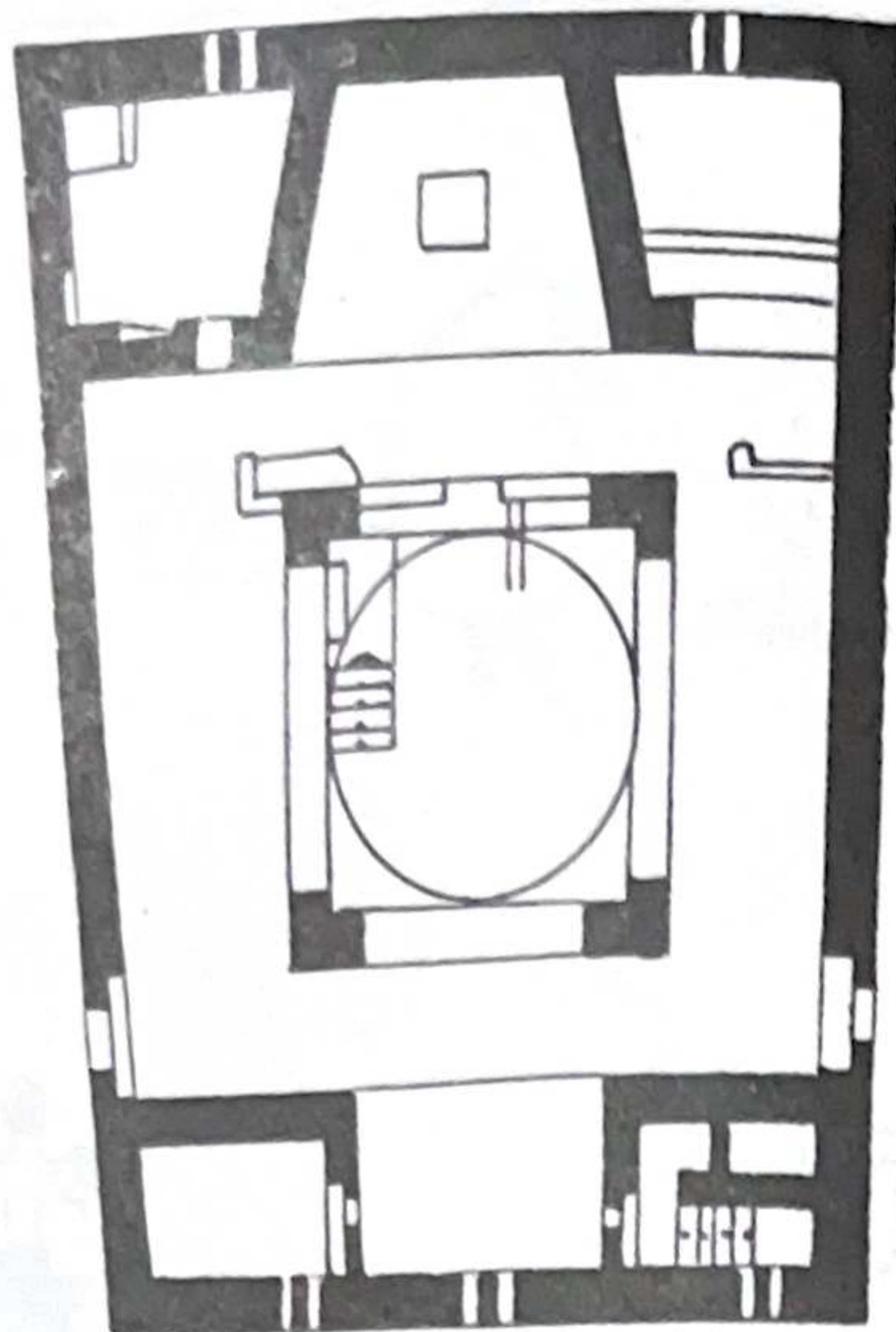
(عن : Michalowski, Faras, Die Kathedrale, P. 66)



الشكل (٢)

المسقط الافقى لكنيسة عبد الله نرقى .

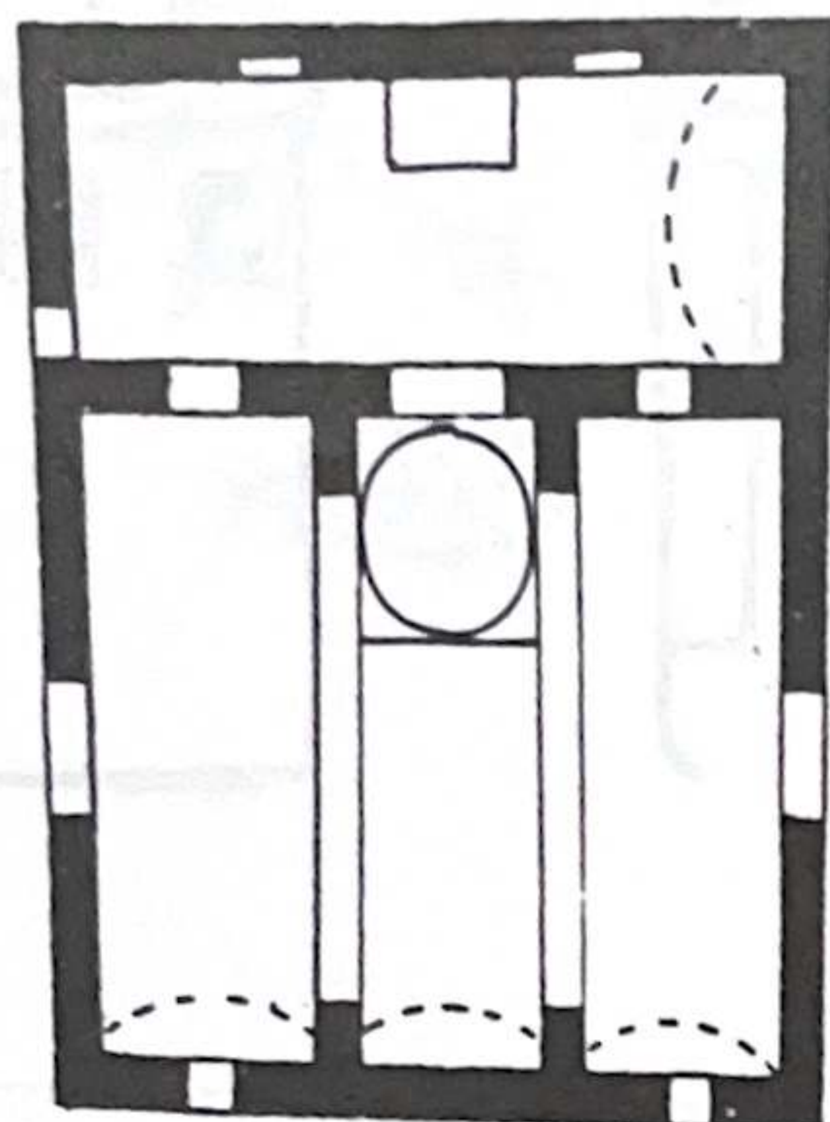
(عن : Moorsel, The central church of Abdallah Nirqi, Fig. 1)



الشكل (٣)

المسقط الافقى لكنيسة نجع العقبة .

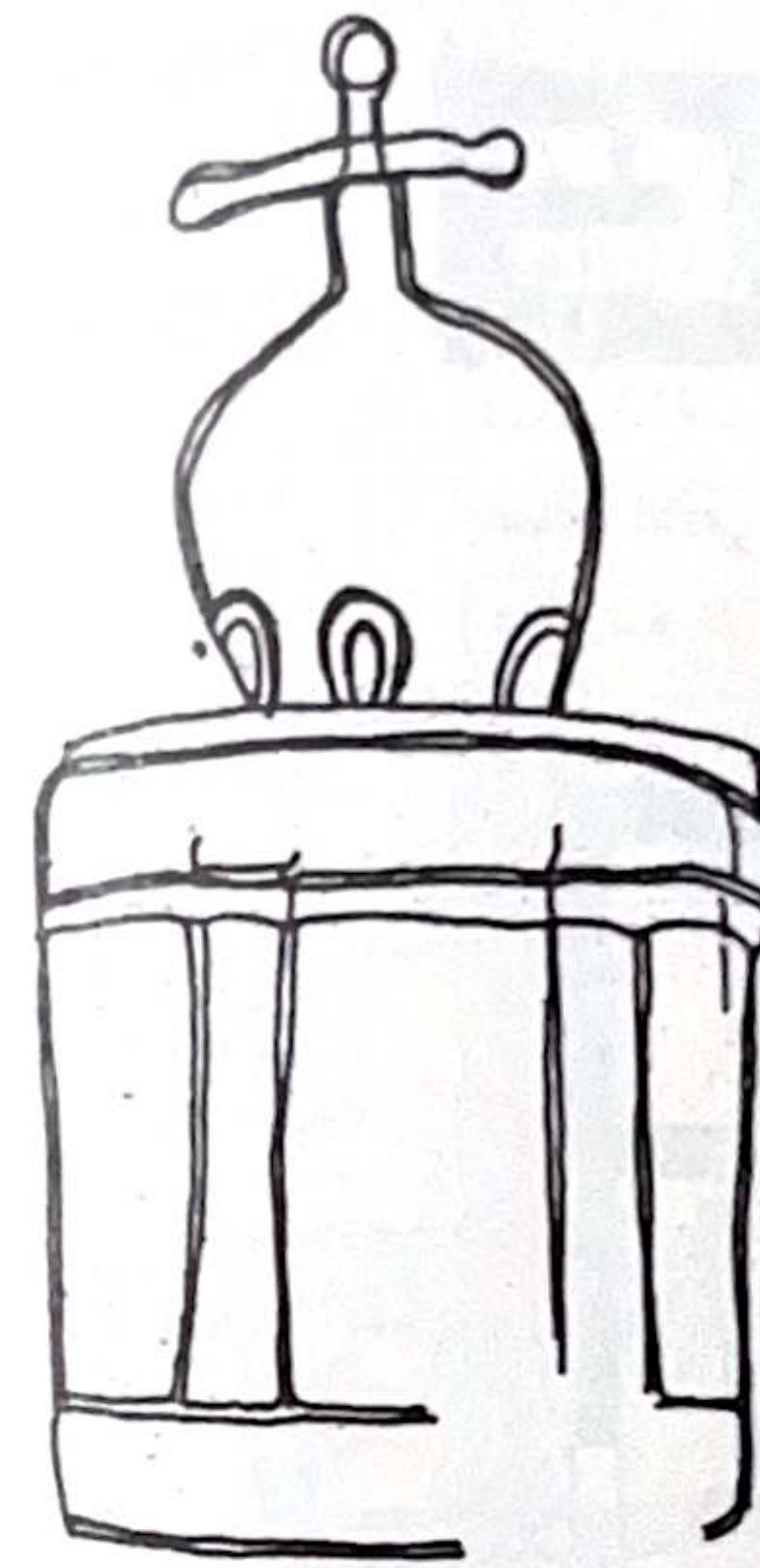
(عن : Gartkiewicz, Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 22, a 2)



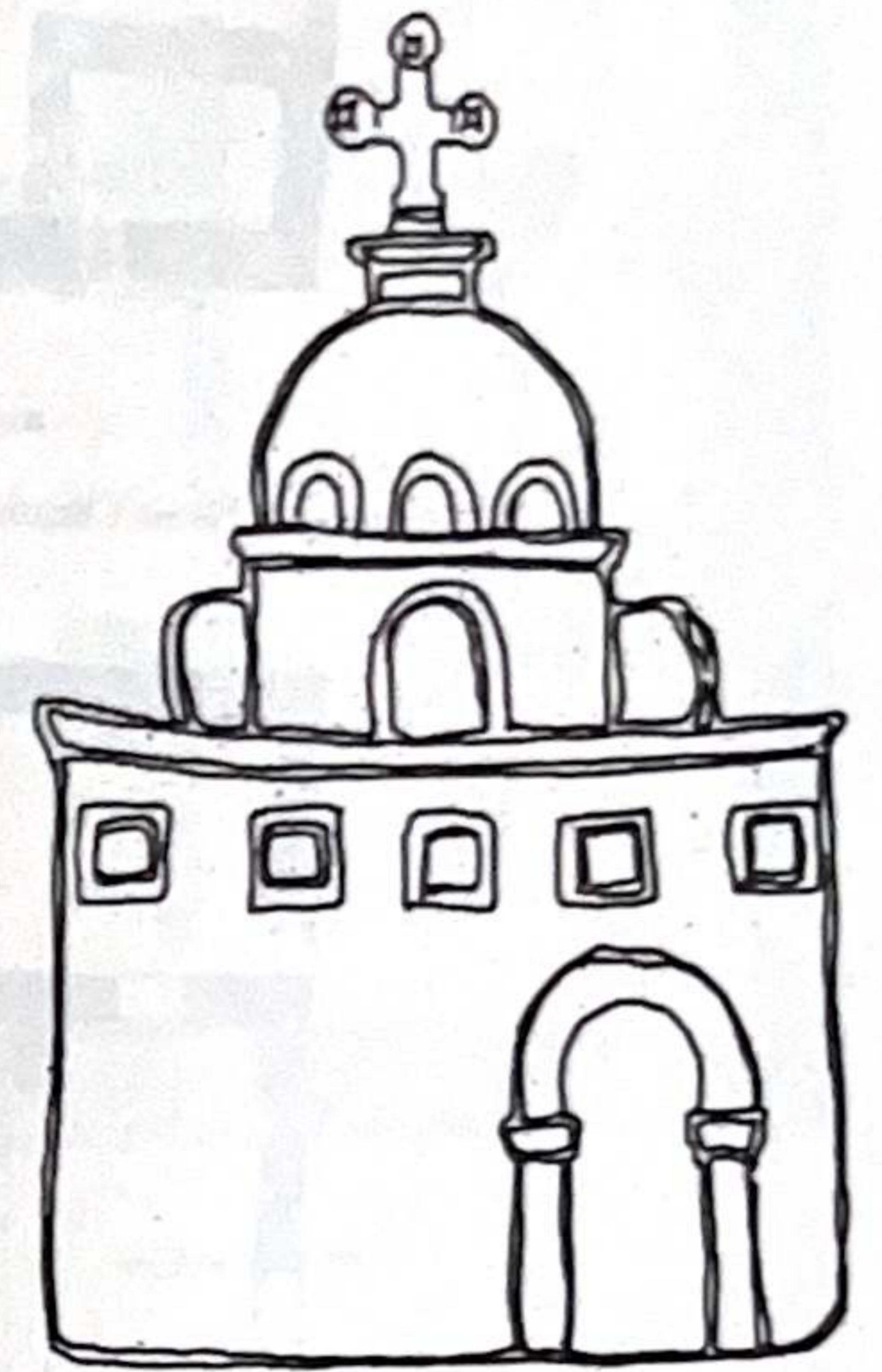
الشكل (٤)

المسقط الافقى لكنيسة قرية عبد القادر .

(عن: Gartkiewicz, Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 21, 4)



(ب)



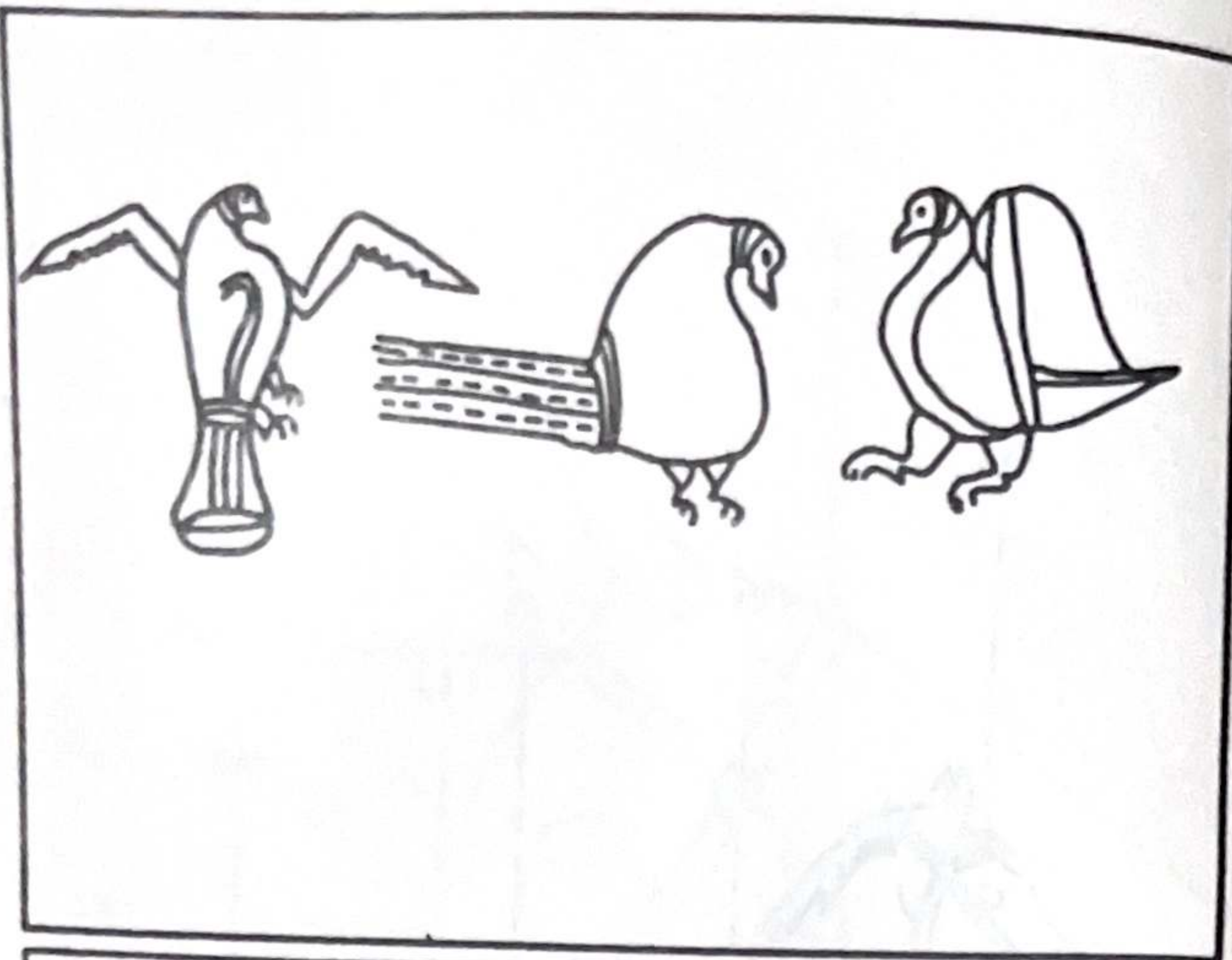
(أ)

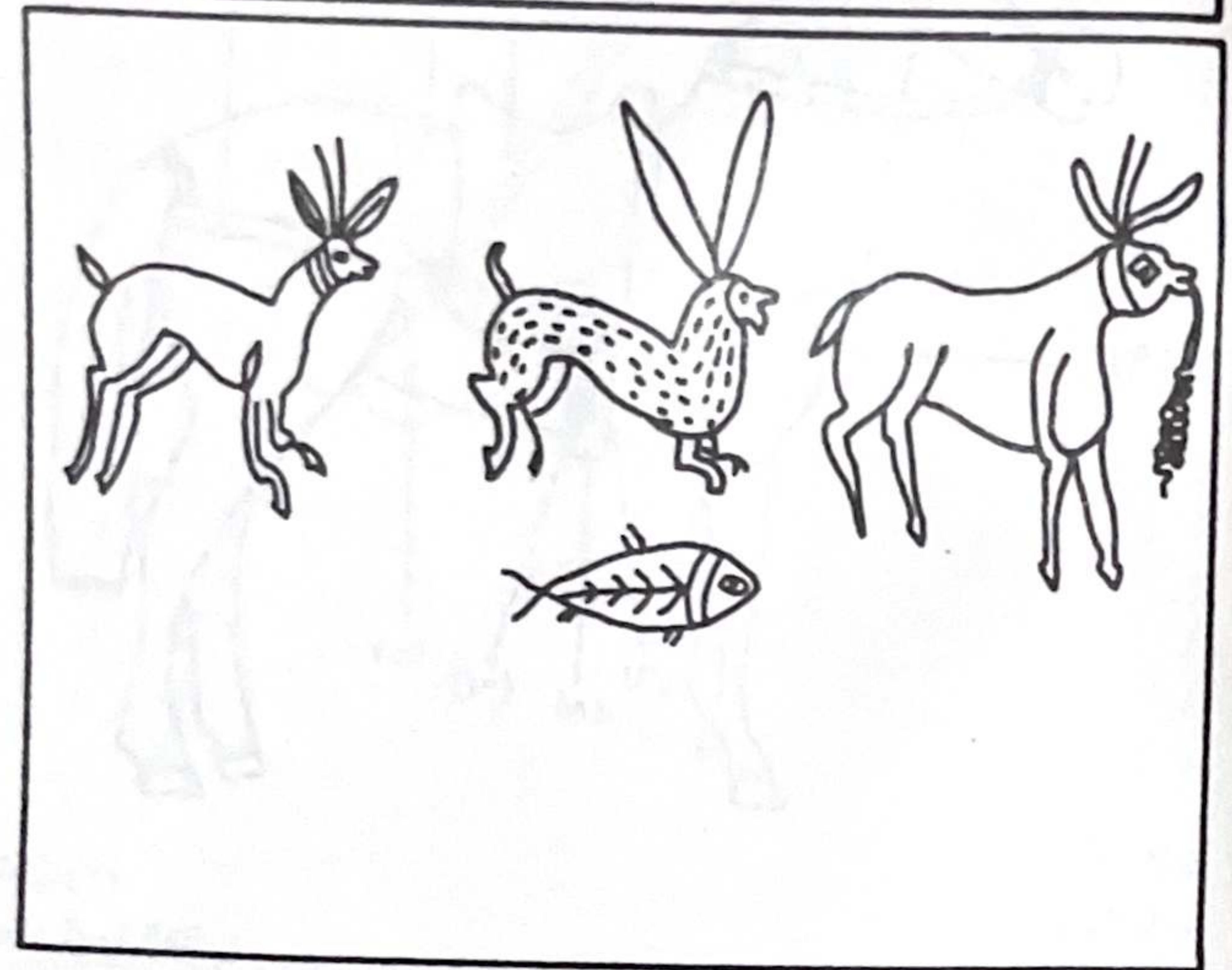
الشكل (٥)

أ – شكل لكنيسة بتصويره تمثل القديس أبو نوفر من كاتدرائية فرس .

ب – شكل لكنيسة عبد القادر من تصويرة بنفس الكنيسة تمثل مؤسسها .

(عن : Gartkiewicz, Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 20, a - b)

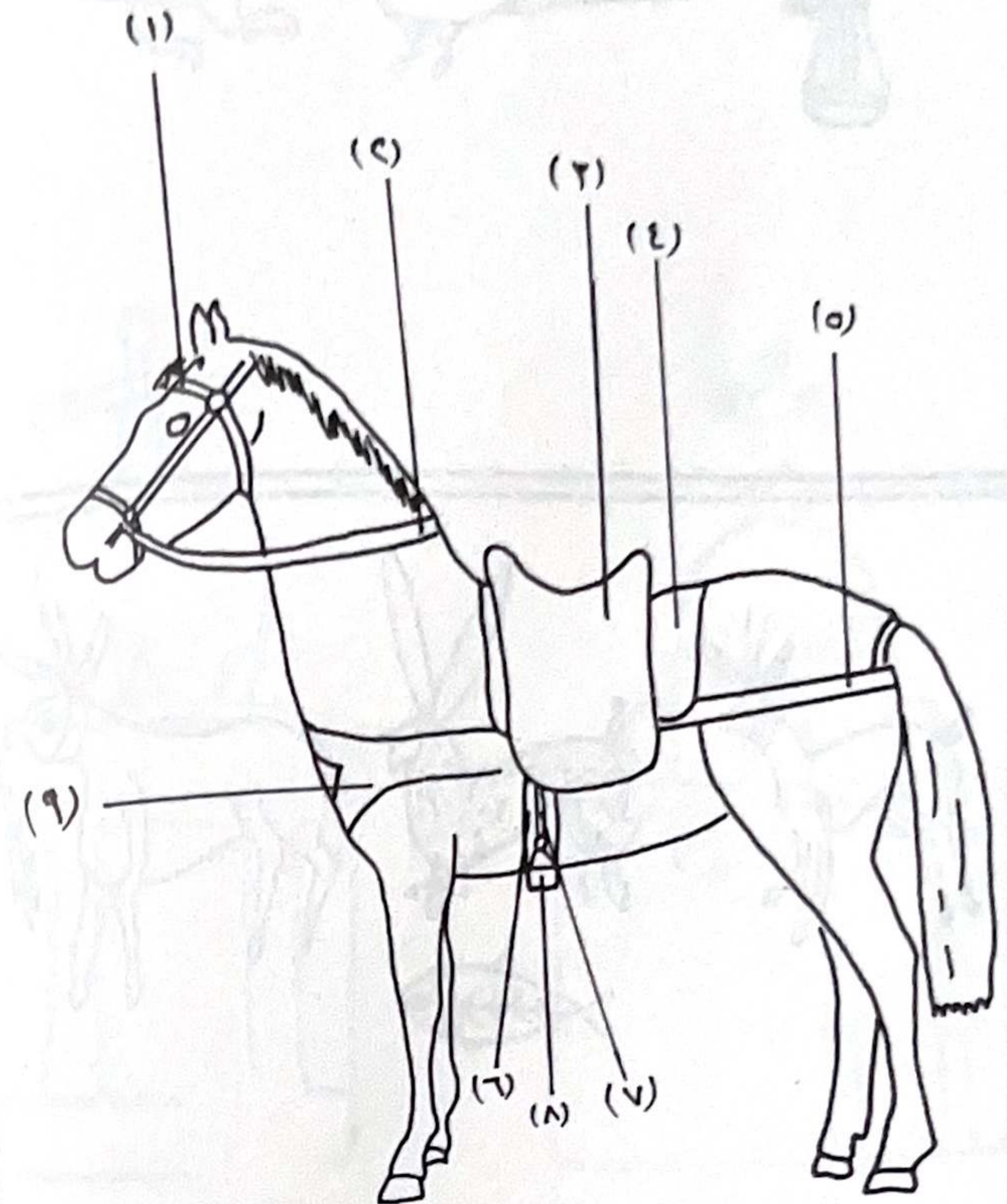




الشكل (٦)

بعض أشكال الطيور والحيوانات على خزف النوبة .

(عن : Adams, W.Y., Kush x, P. 268)

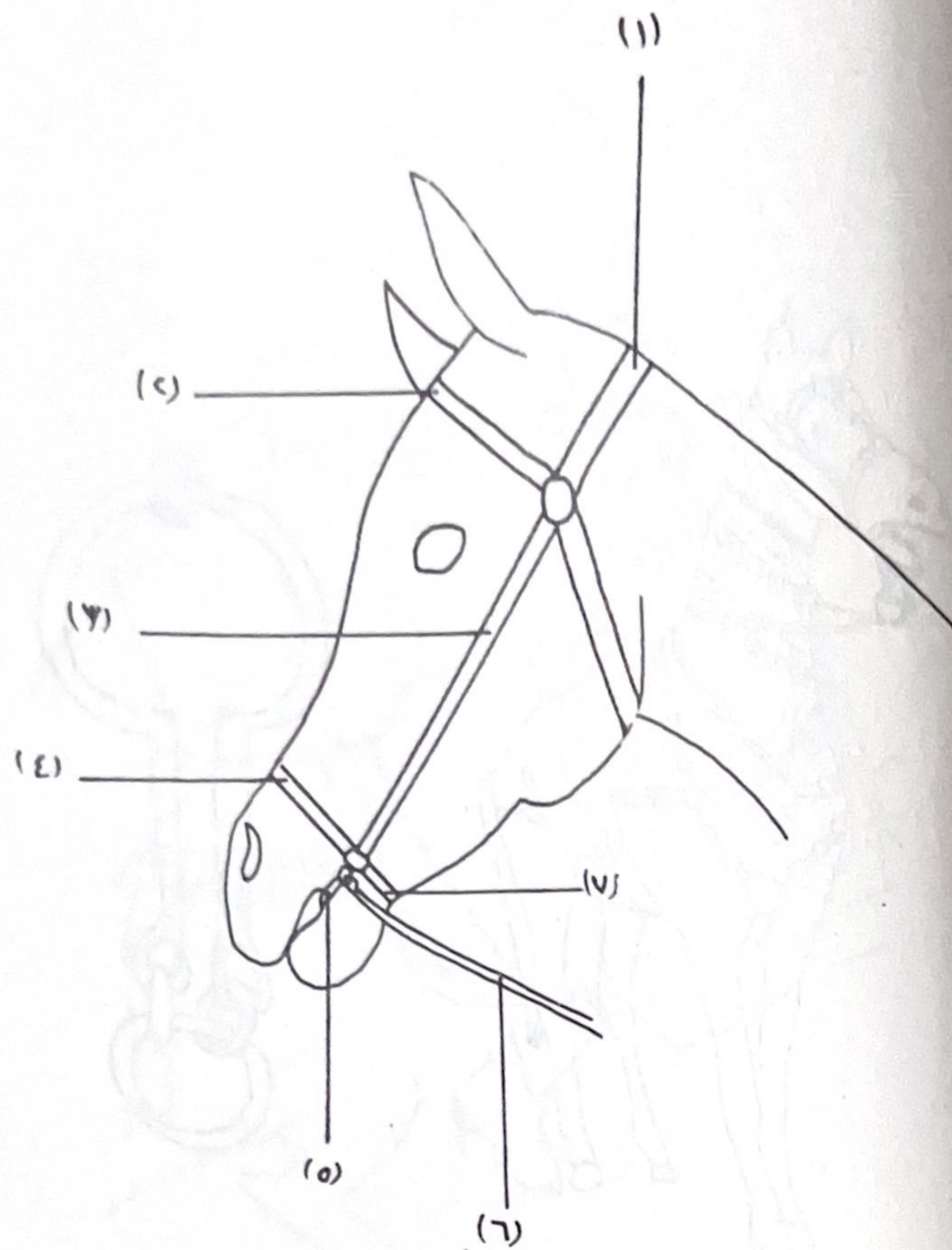


الشكل (٧)

أجزاء كسوة الخيل :

(١) اللجام (٢) العنان (٣) السرج (٤) لبادة السرج (٥) حزام المؤخرة (٦) حزام السرج
(٧) جلدة الركاب (٨) الركاب (٩) حزام الصدر .

(عن : Steinborn, M., Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 1)

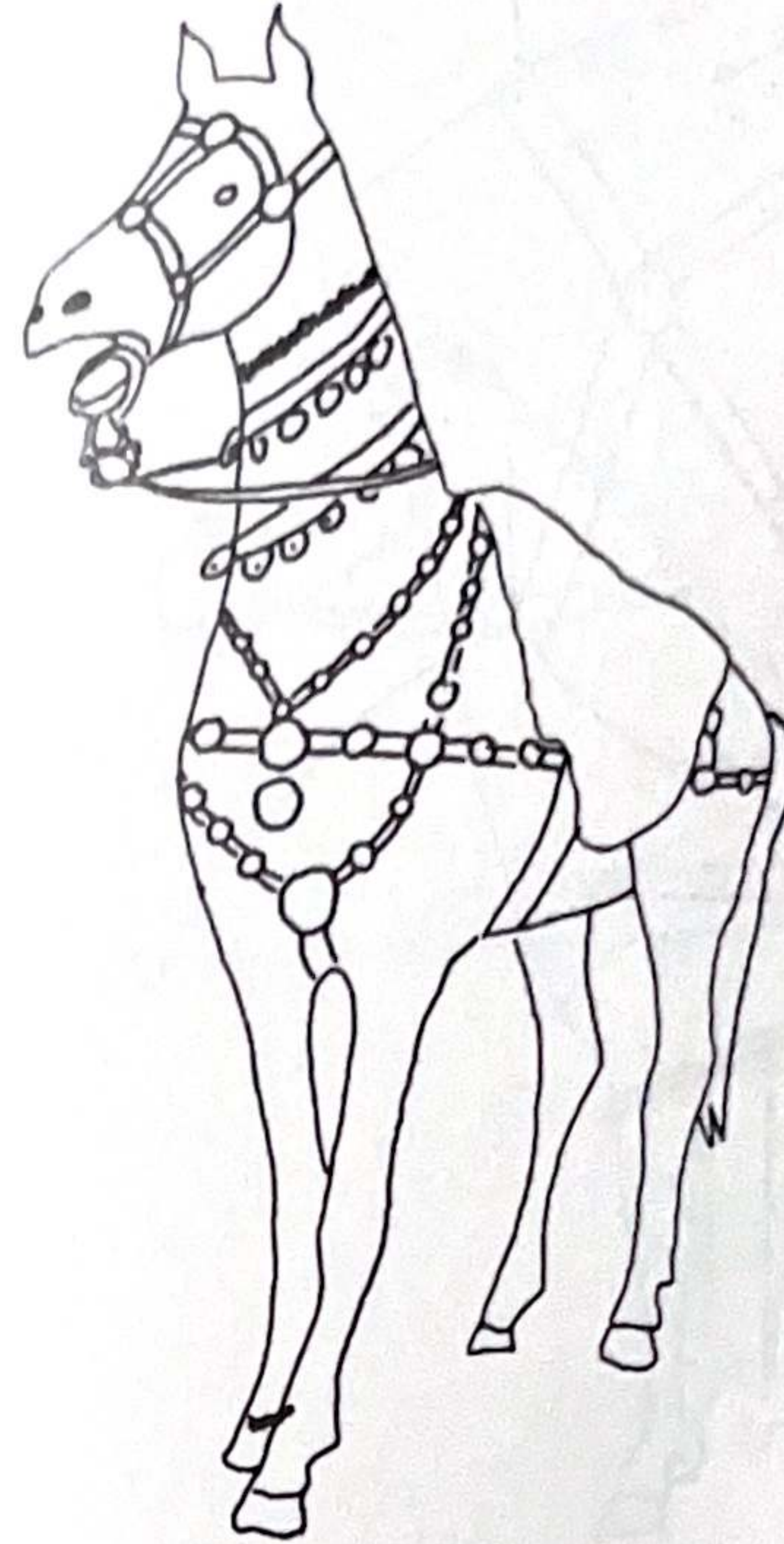


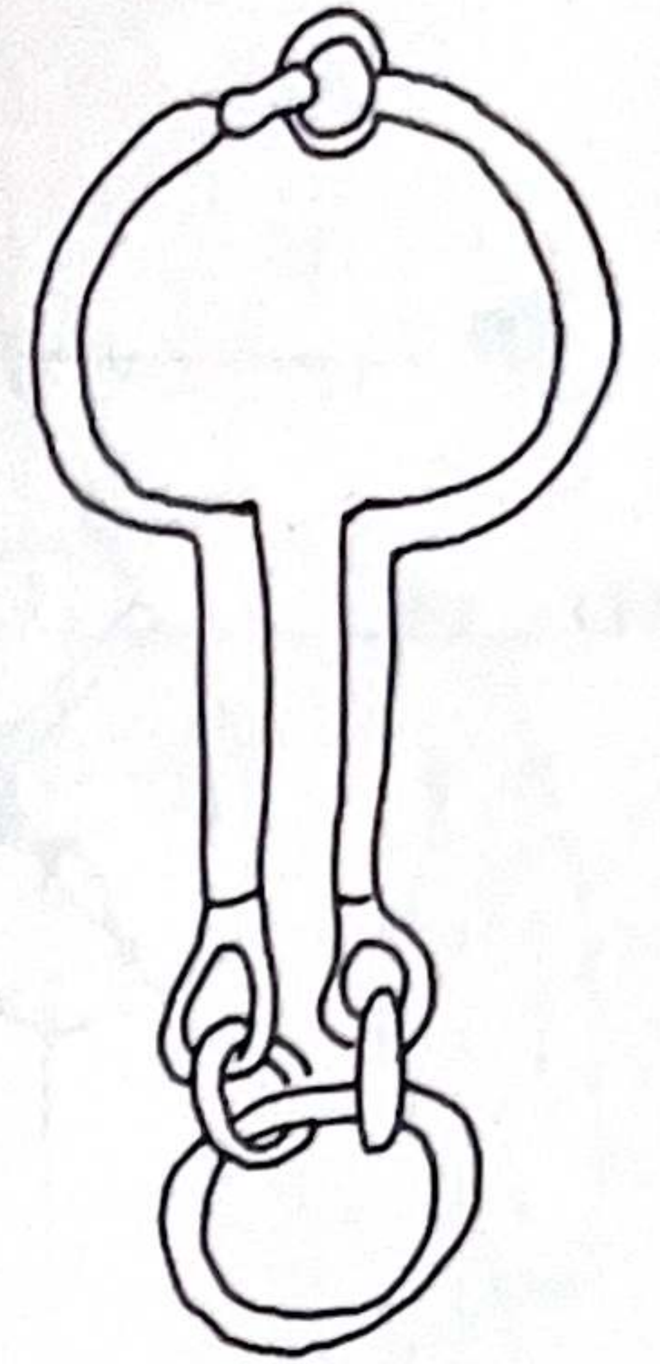
الشكل (٨)

أجزاء اللجام :

(١) قطعة الرأس (٢) حزام الرأس (٣) شريط الوجنة (٤) حزام الانف (٥) لقمة اللجام
(٦) العنان (٧) حزام الفك

(عن : Steinborn, M., Nubia Christiana Tom 1, Fig. 2.)

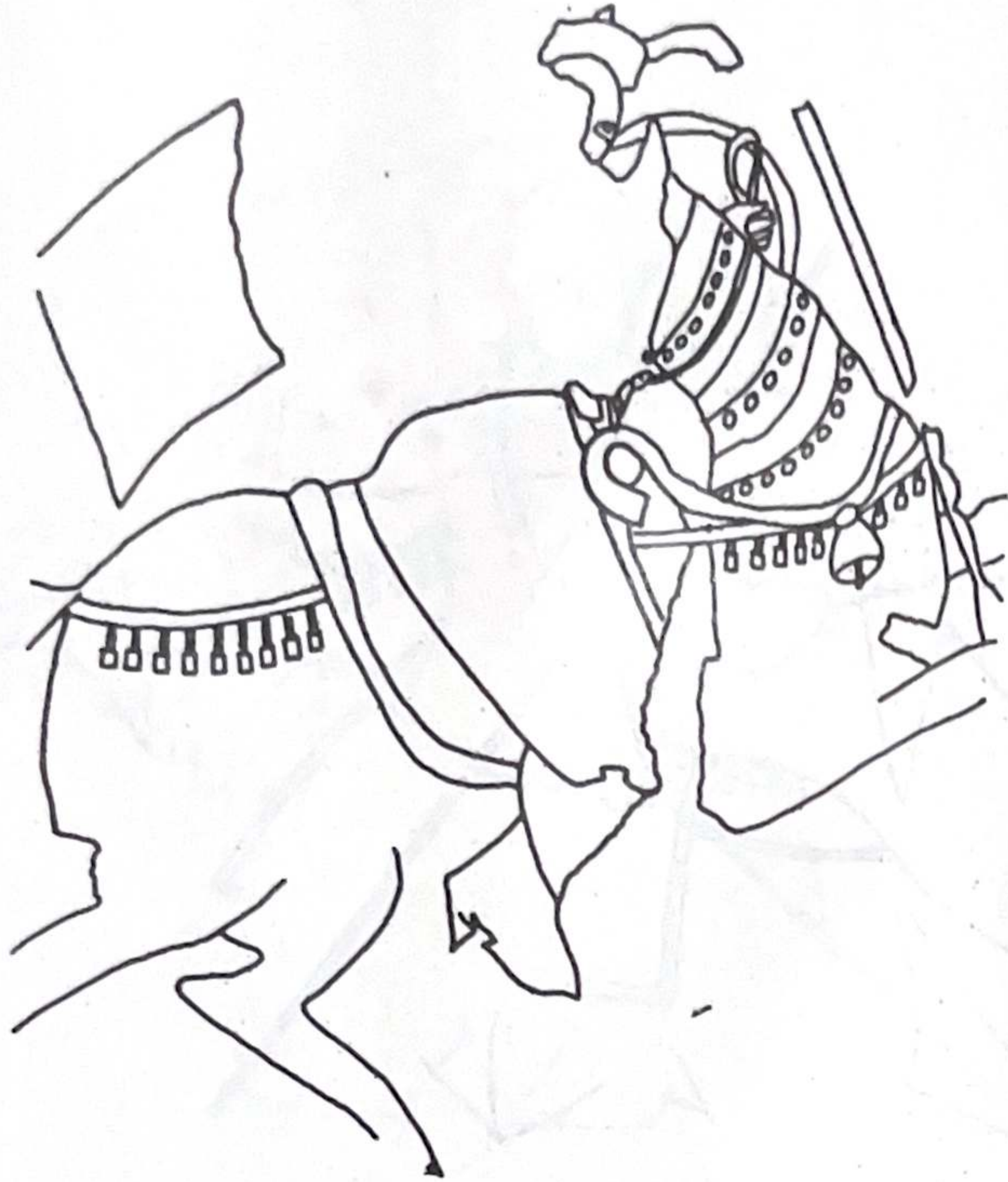




الشكل (٩)

كسوة الخيل وشكيمة اللجام بقسطل

(عن : Steinborn, M., Nubia Christiana, Tom 1, Figs. 5 - 6)



الشكل (١٠)

القديس مرقوريوس – كاتدرائية فرس .

(عن : Steinborn, M., Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 9.)



الشكل (١١)

القديس ثيودور القائد – كنيسة عبد الله نرقى .

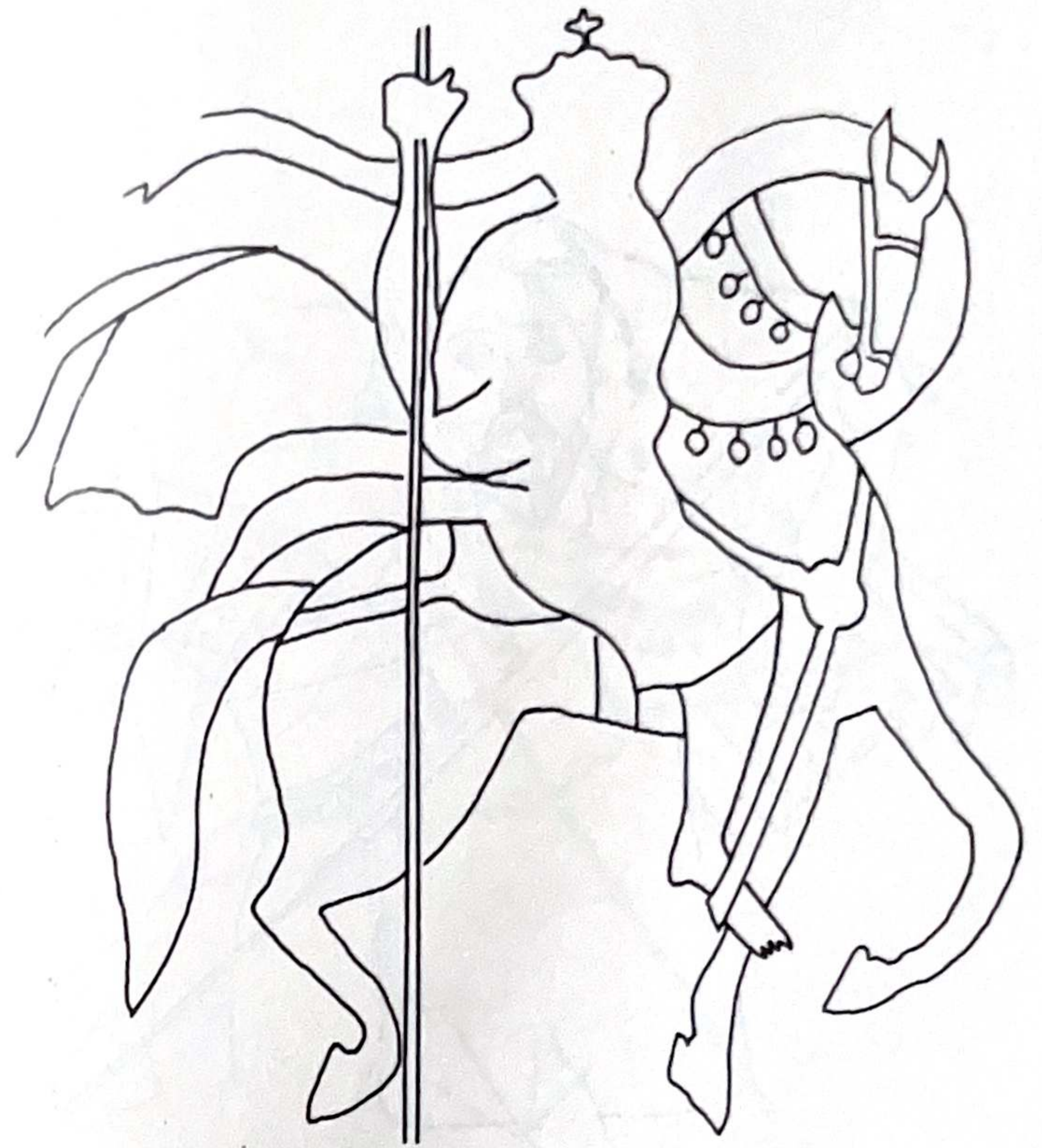
(عن : Steinborn, M., Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 15.)



الشكل (١٢)

القديس فويبامون – كنيسة عبد الله نرقى .

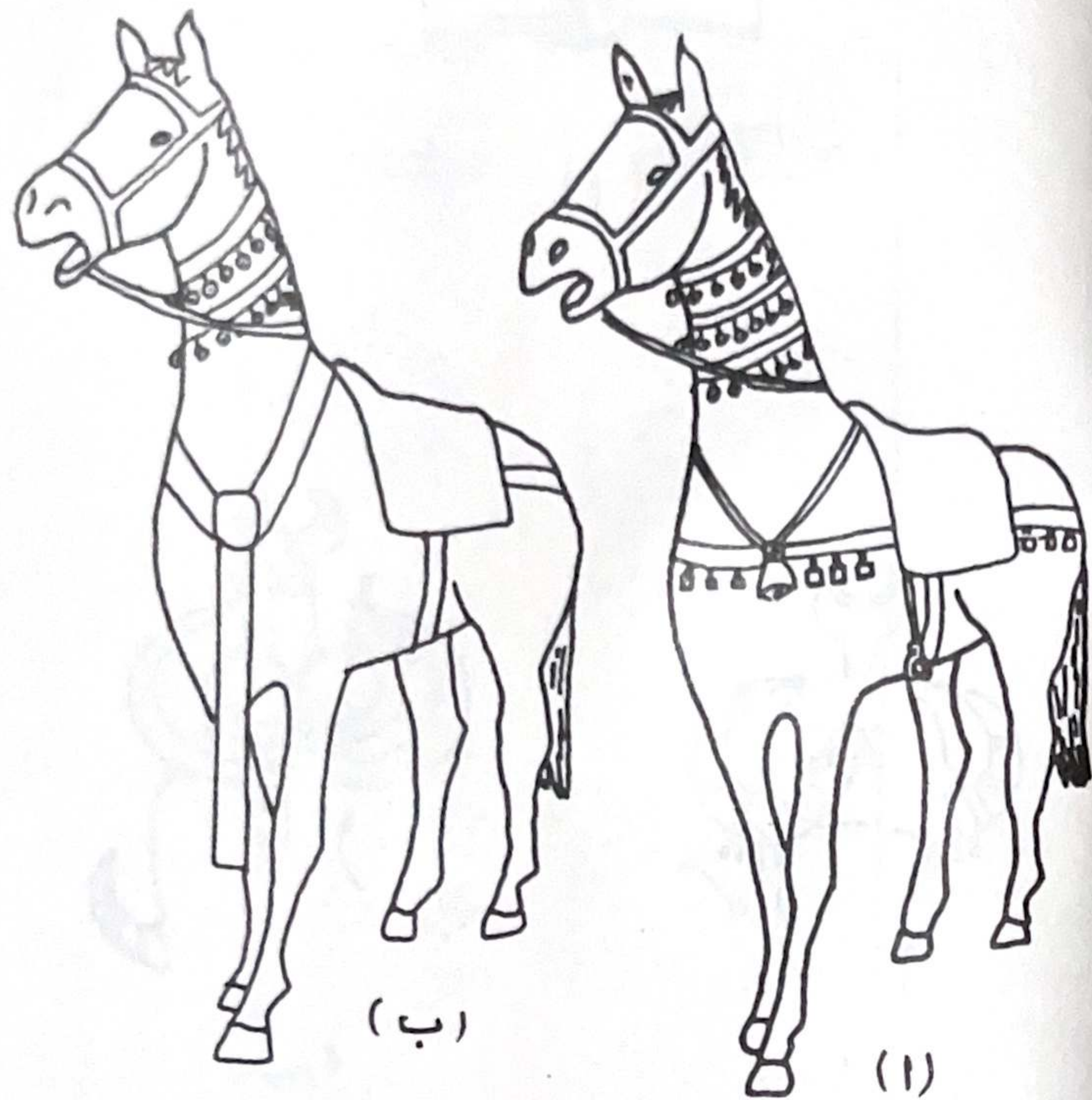
(عن : Steinborn, M., Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 16.)



الشكل (١٣)

القديس مرقوريوس – كنيسة قرية عبد القادر .

(عن : Steinborn, Nubia Christiana, Tom 1, Fig. 19.)



الشكل (١٤)

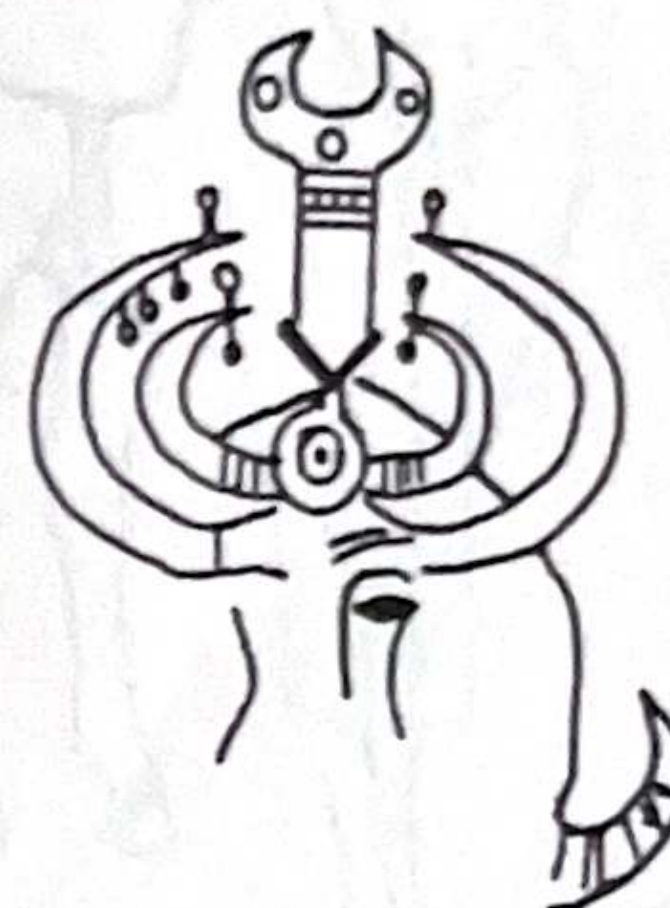
أ – كسوة الخيل النوبية فى القرن الحادى عشر الميلادى .

ب – كسوة الخيل النوبية فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين

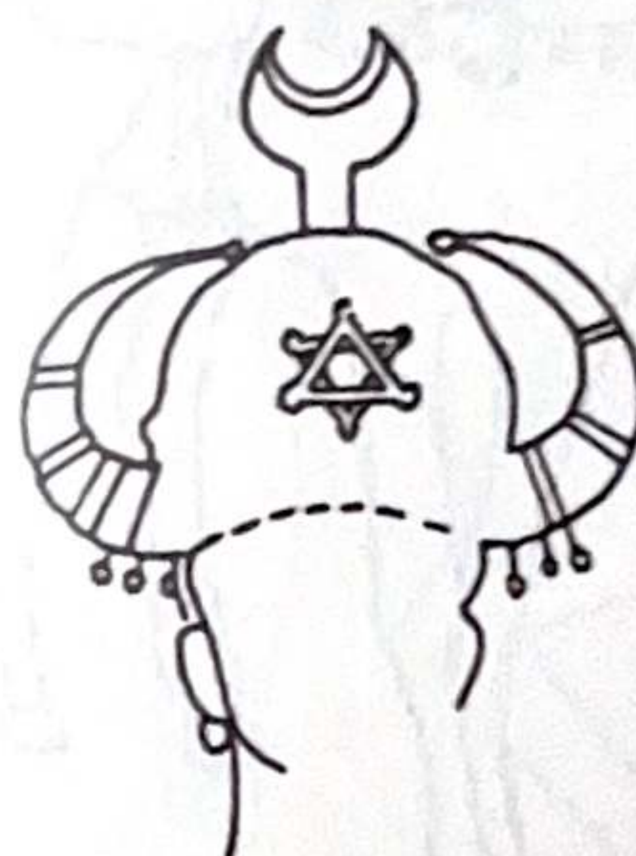
(عن : Steinborn, Nubia Christiana, Tom 1, Figs. 26 - 7.)



(أ)

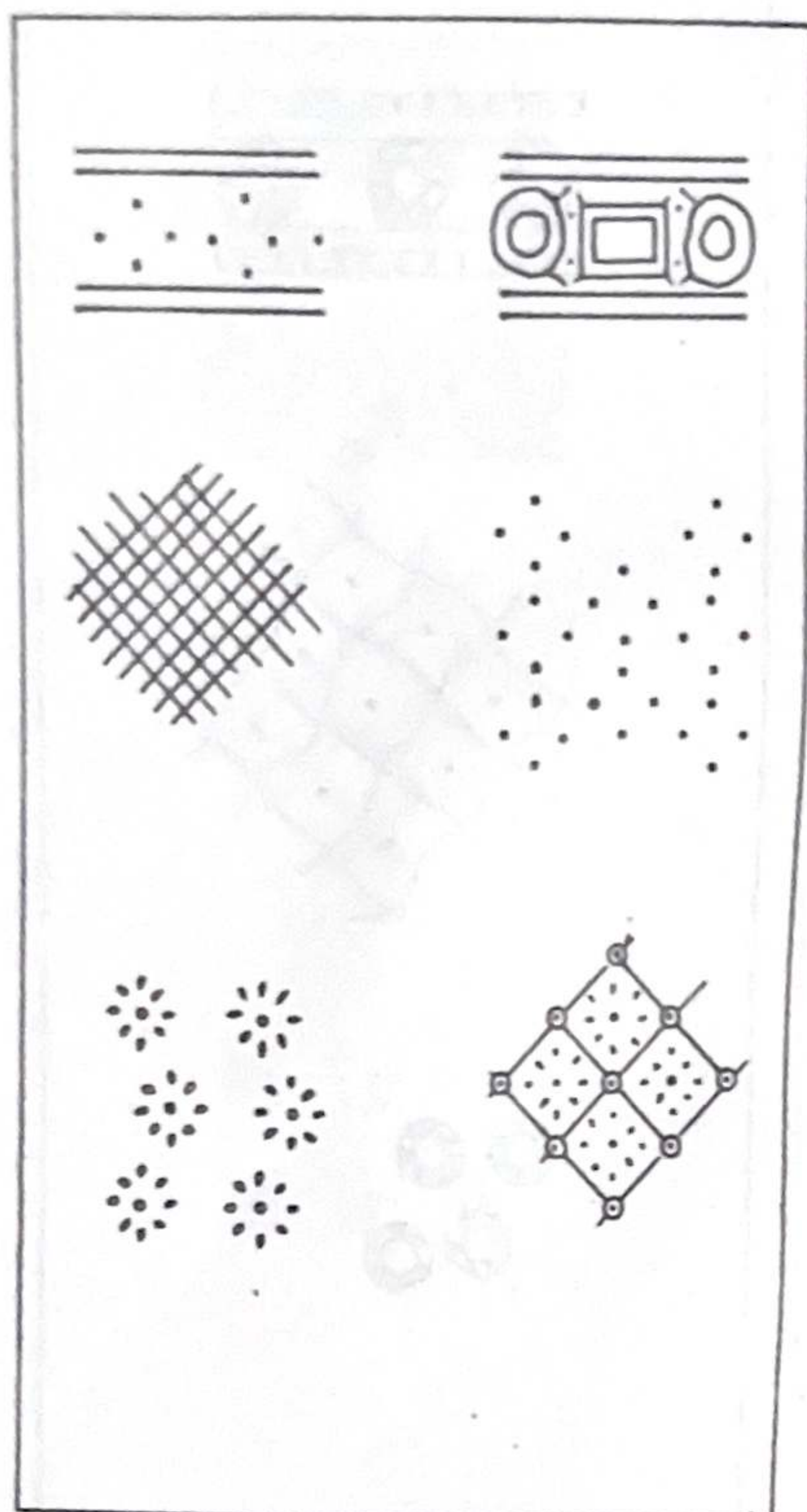


(ب)

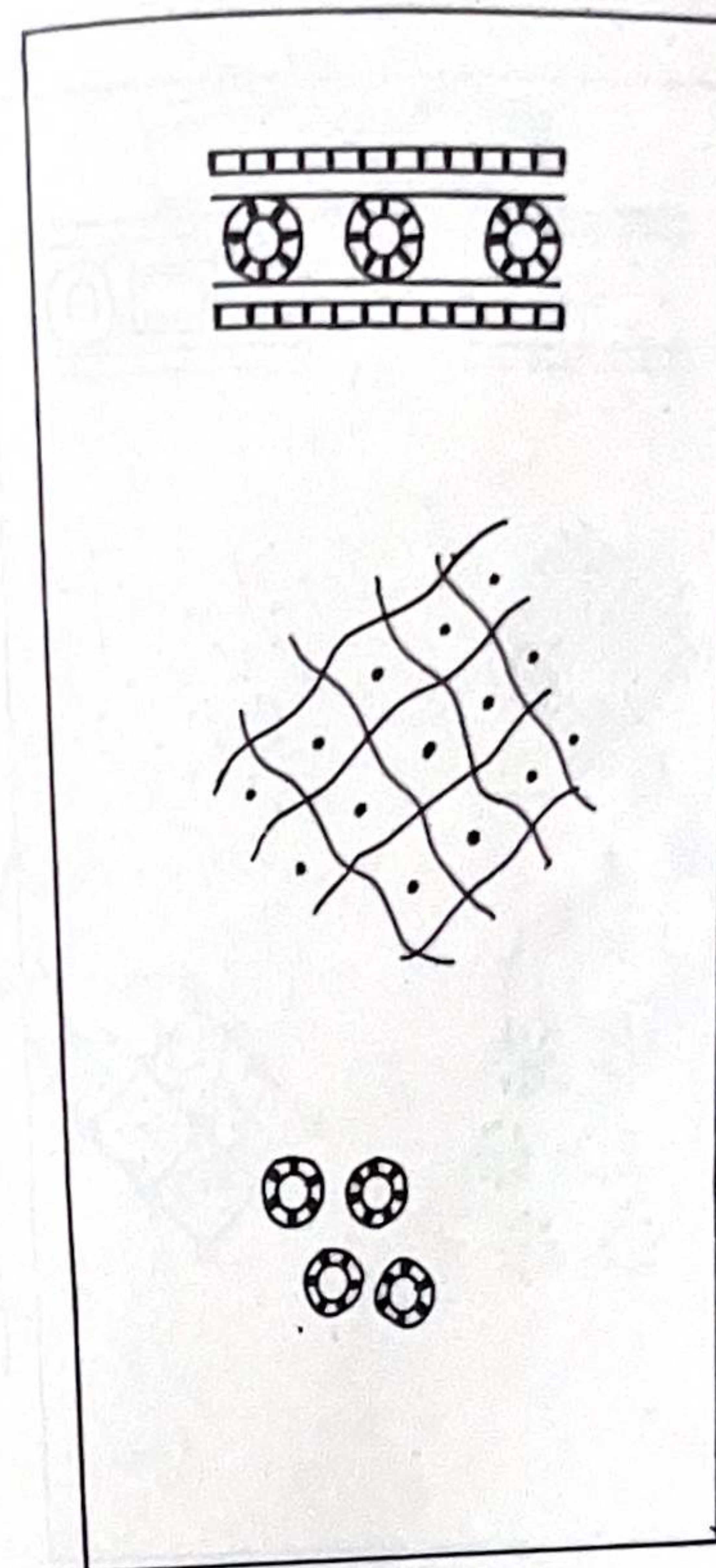


(جـ)

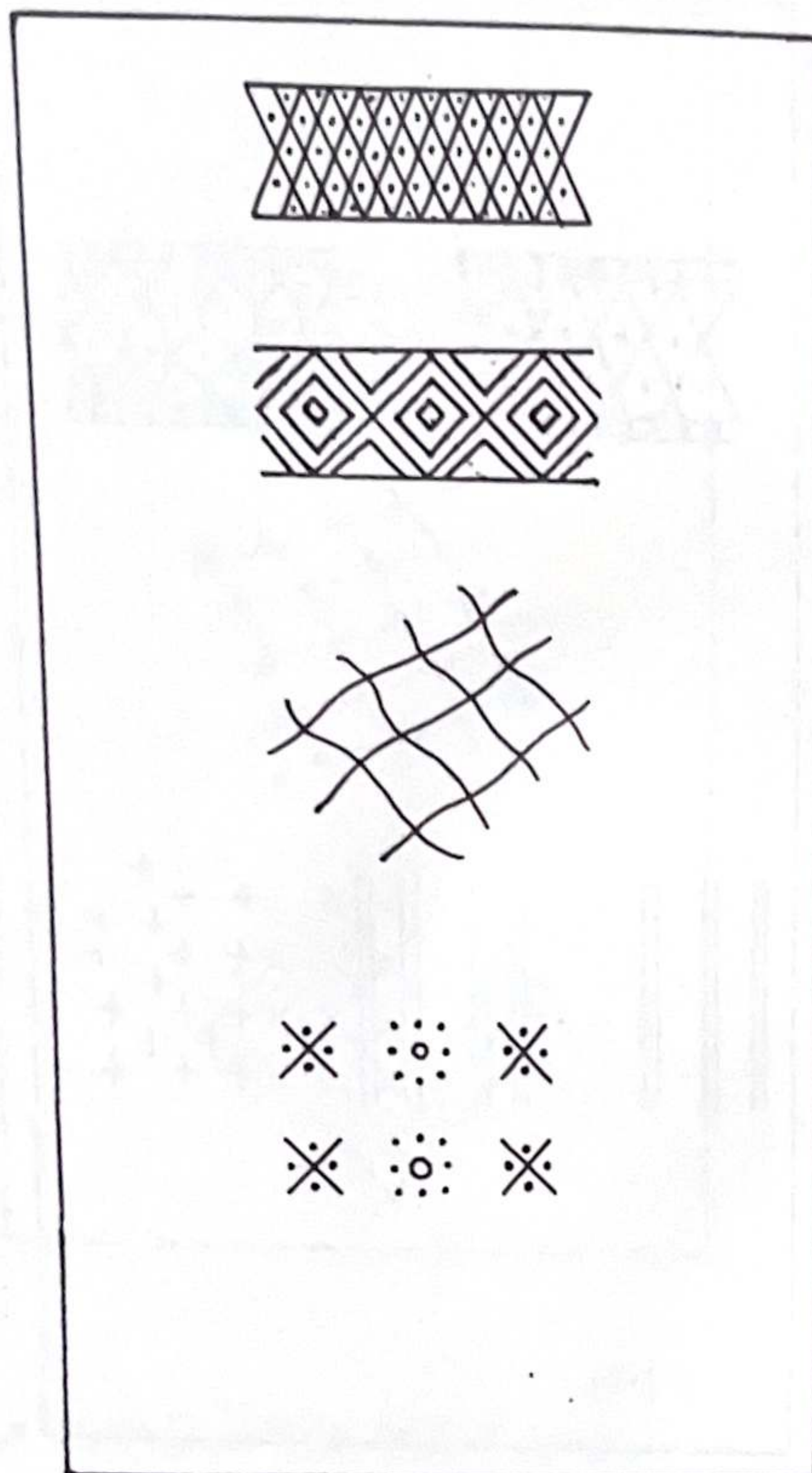
الشكل (١٥)
أشكال تيجان نواب الملوك فى بلاد النوبة ١
(عن : Michalowski, Faras, Die Kathedrale, pp. 42, 44.)



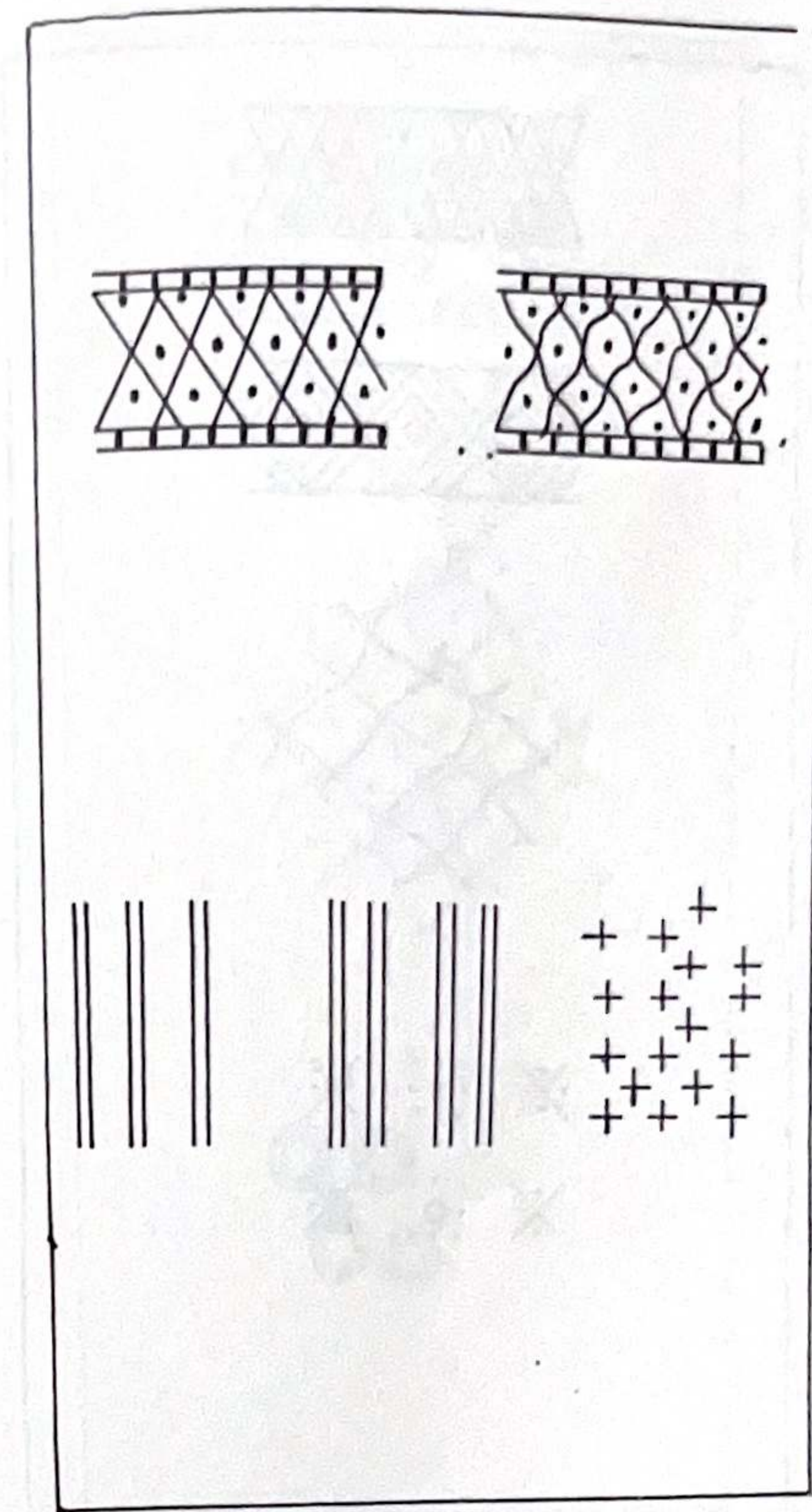
الشكل (١٦)
نماذج من زخارف الطراز البنفسجى فى كاتدرائية فرس .
(الاشكال من ١٦ – ٢٤ عن : Martens, M., Nubia Christiana, Toml, pp. 216 F.)



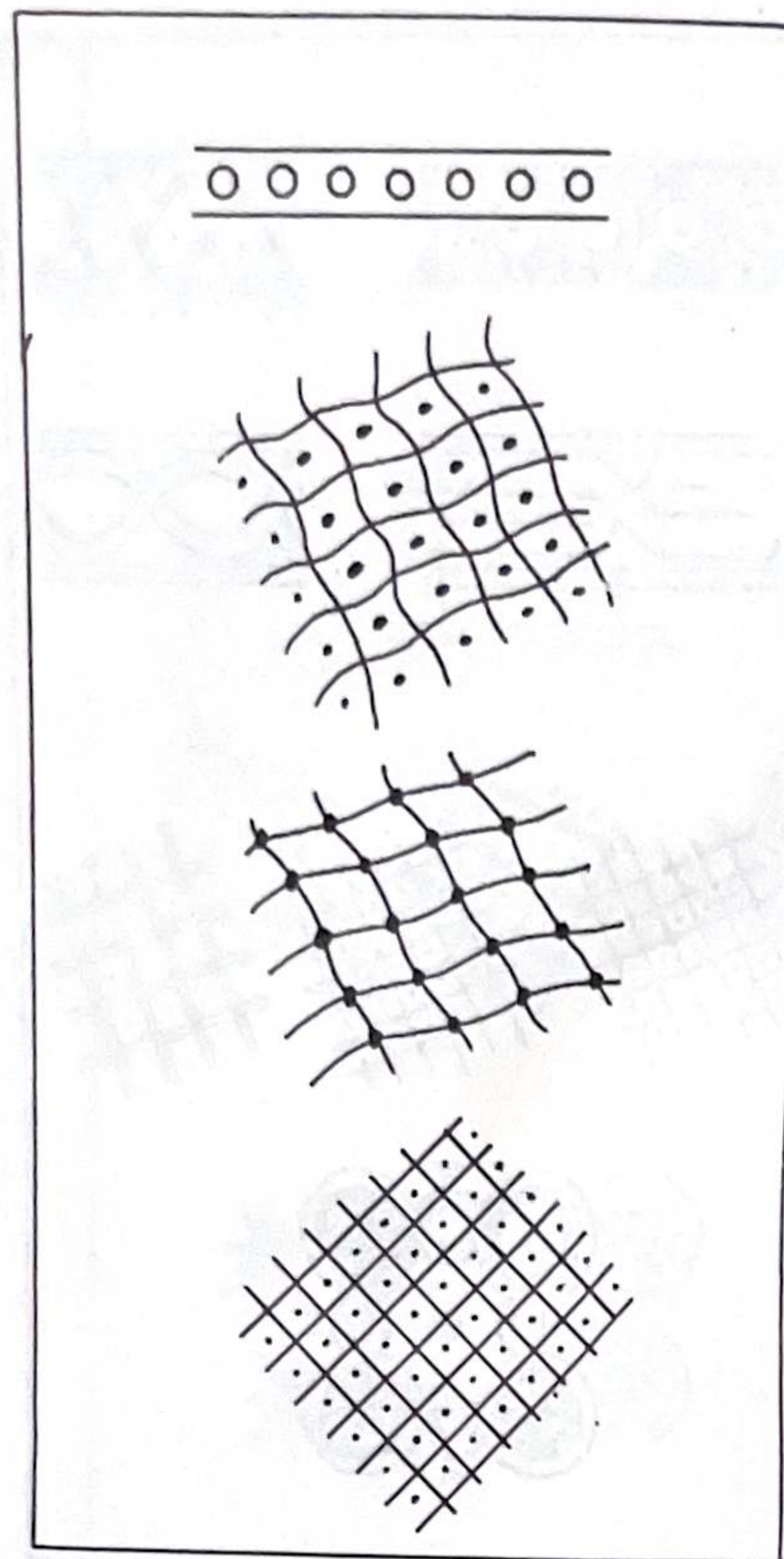
الشكل (١٧)
نماذج من زخارف الطراز البنفسجى المتأخر فى كاتدرائية فرس .



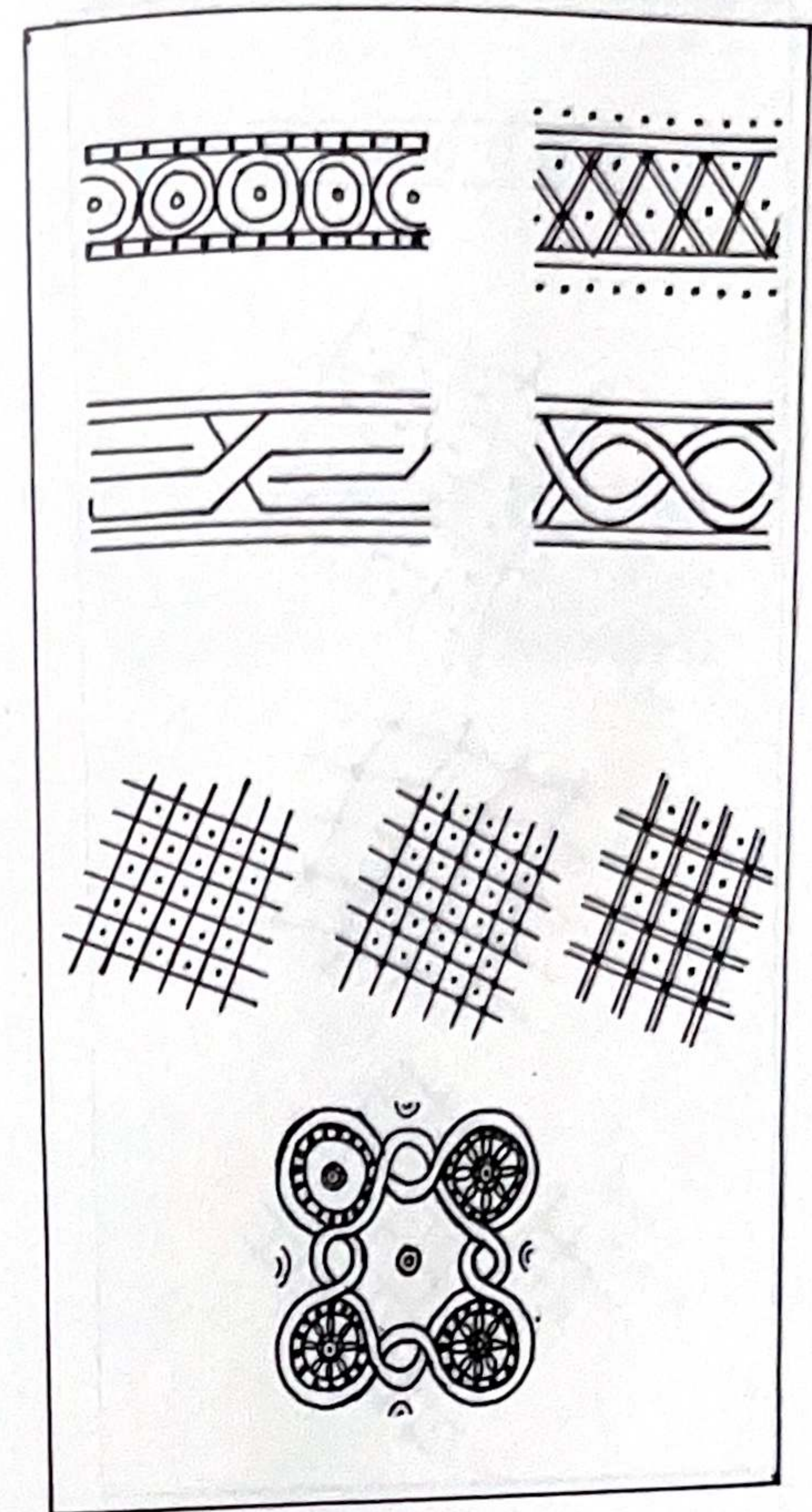
الشكل (١٨)
نماذج من زخارف الطراز الانتقالى فى كاتدرائية فرس .



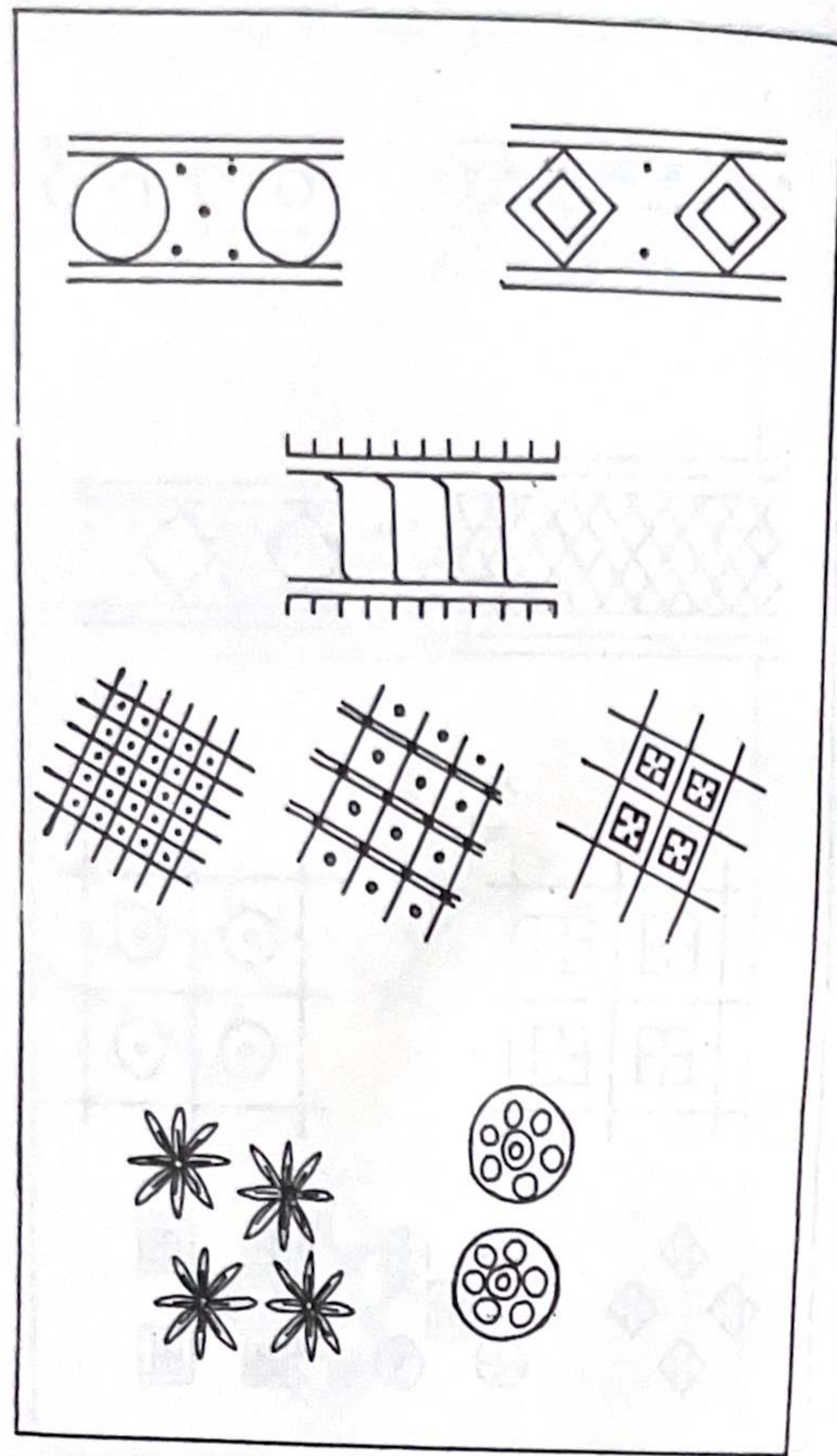
الشكل (١٩)
نماذج من زخارف الطراز الابيض فى كاتدرائية فرس .



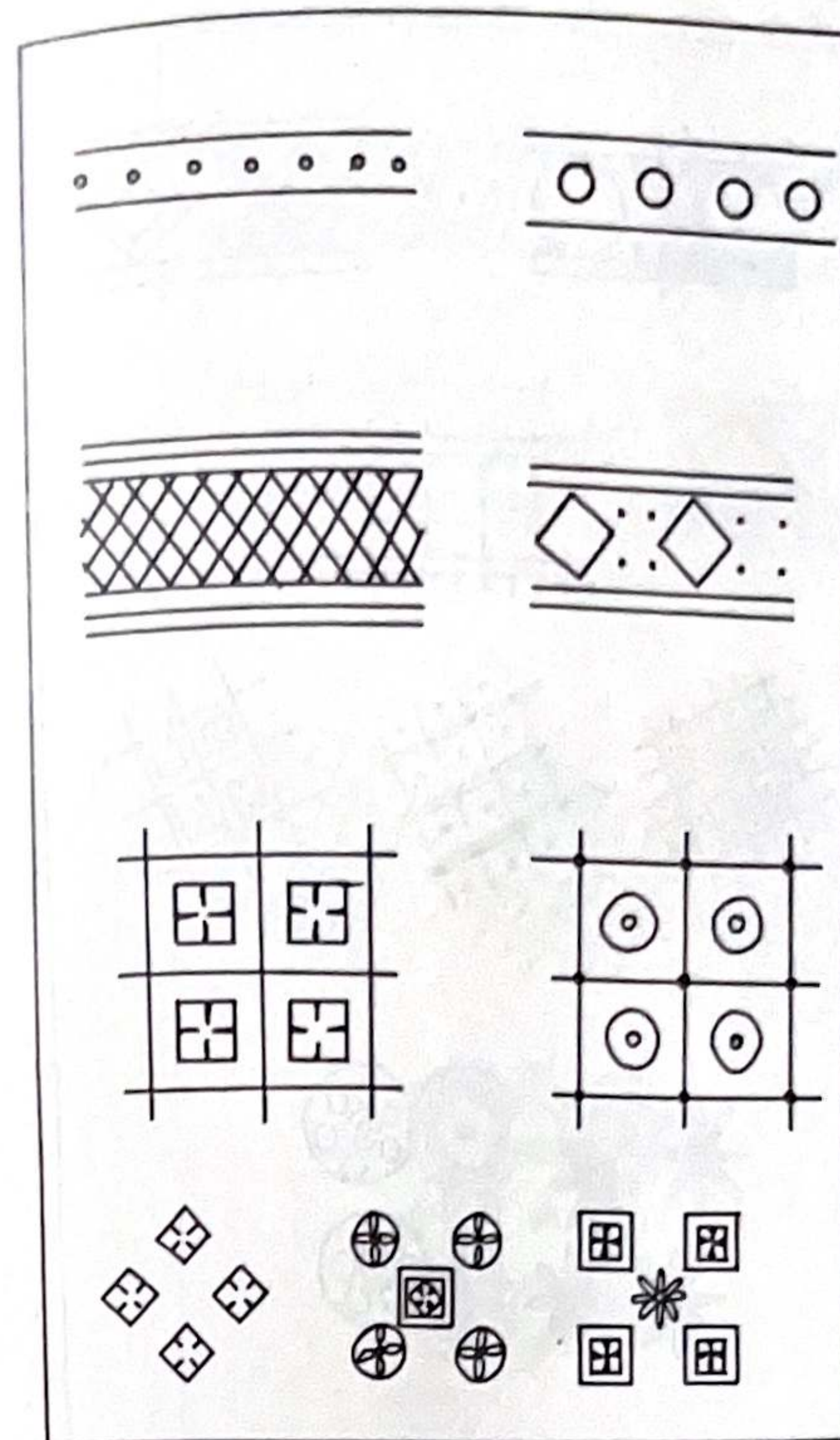
الشكل (٢٠)
نماذج من زخارف الطراز الاصفر والاحمر فى كاتدرائية فرس .



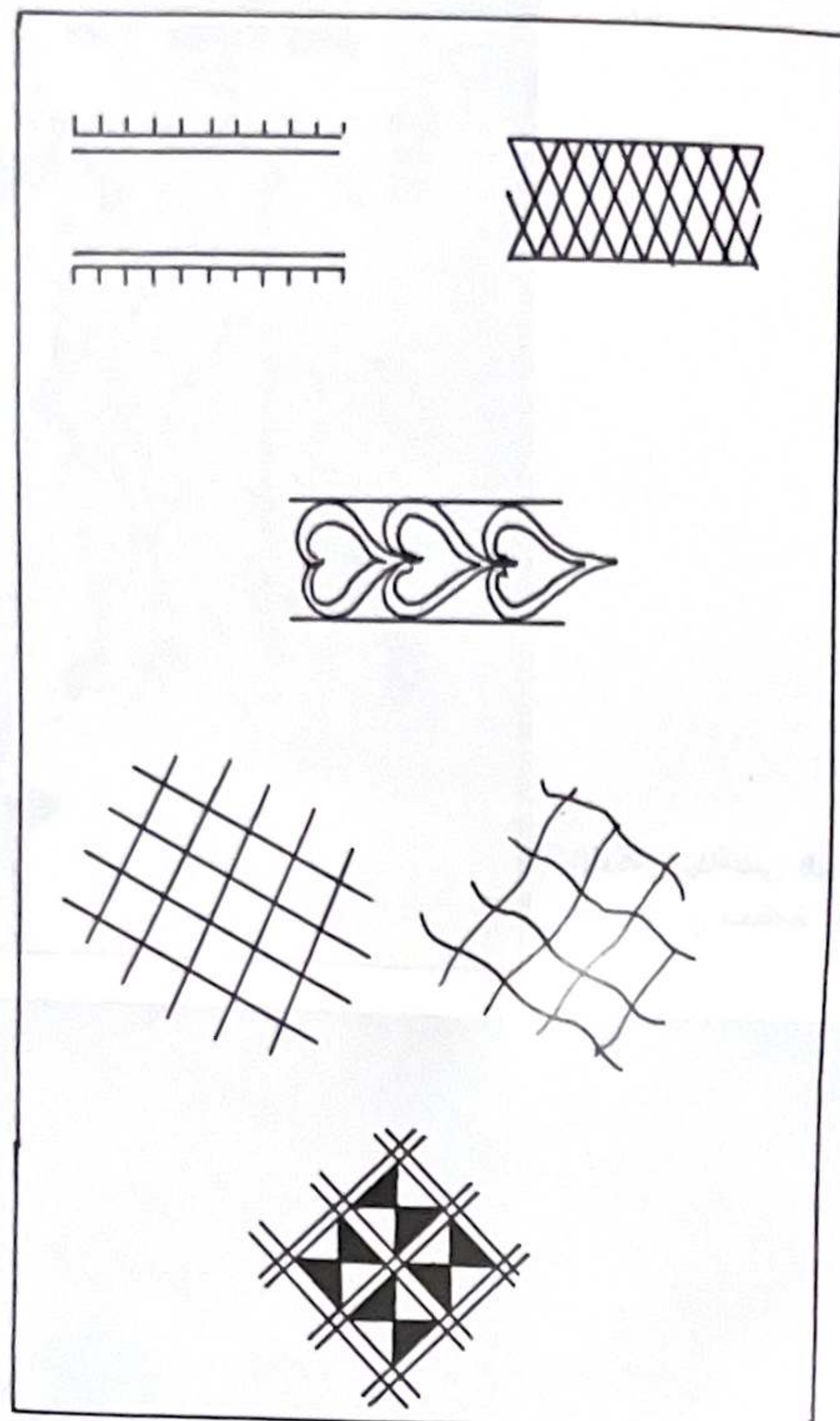
الشكل (٢١)
نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الاول فى كاتدرائية فرس .



الشكل (٢٢)
نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الثانى فى كاتدرائية فرس .



الشكل (٢٣)
نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الثالث فى كاتدرائية فرس .



الشكل (٢٤)
نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان المتأخر فى كاتدرائية فرس .



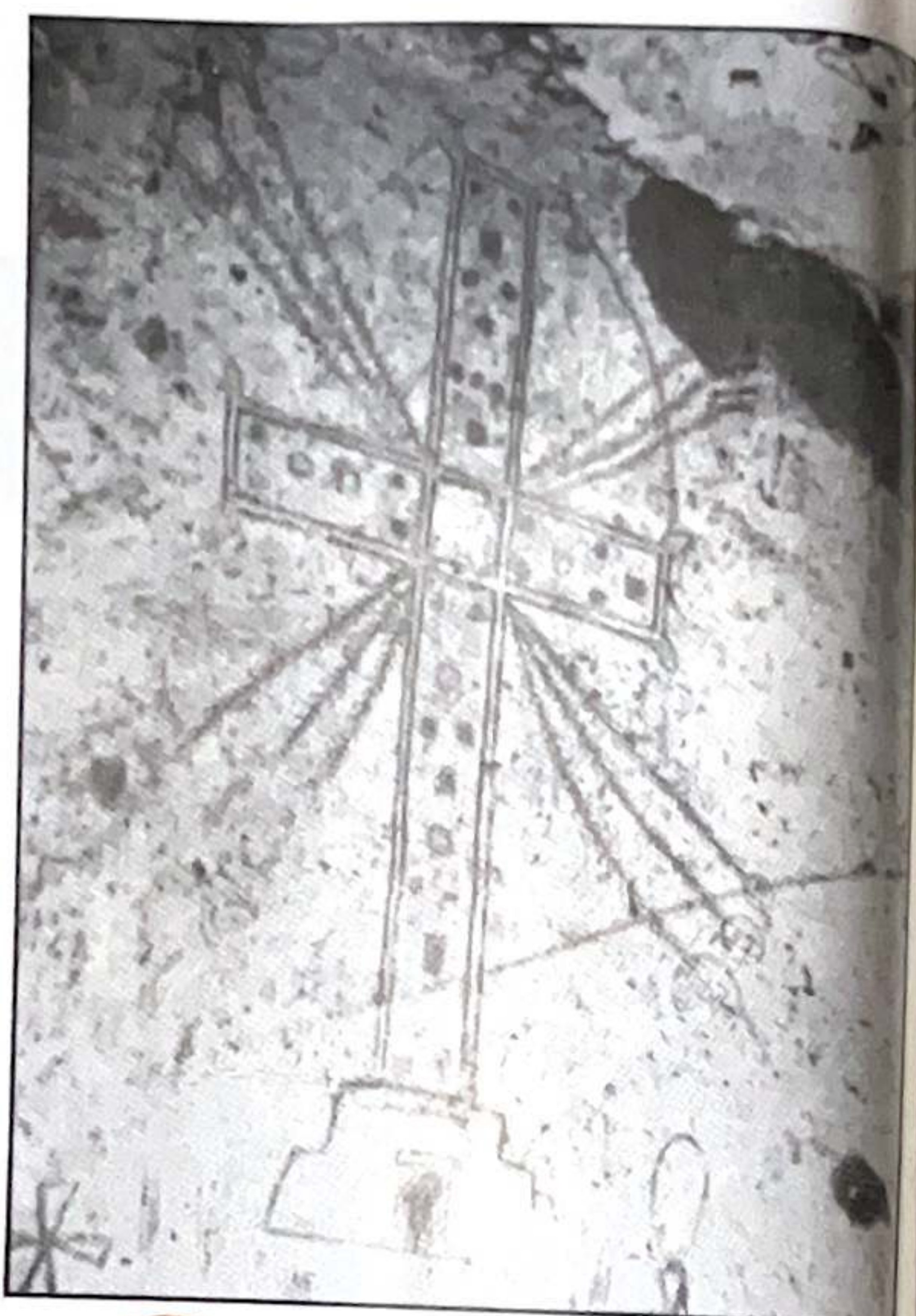
القديس مينا على ظهر جواده .
تصويرة فى مخطوط عن معجز… القديس مينا .



رئيس الملائكة مي… كنيسة معبد وادى السبوع .



القديس بطرس
كنيسة معبد وادى السبوع



صليب مرصع
كنيسة معبد وادى السبوع



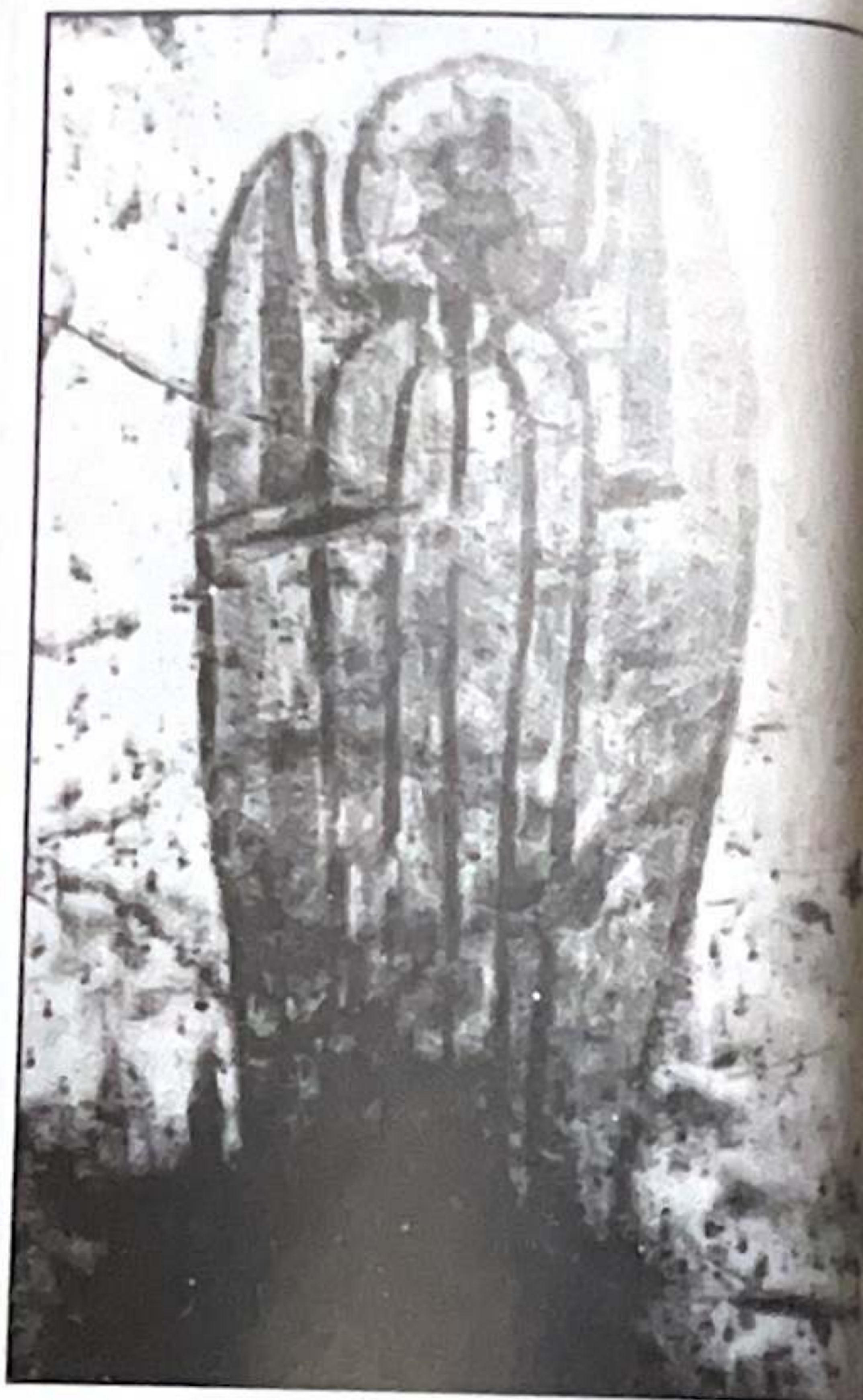
أحد القديسين الشهداء
كنيسة معبد (أبو عوده) .



الصليب مع الظهور الإلهى
كنيسة الشيخ بتاميت.



أحد رؤساء الملائكة مع قديس ... خرة - كنيسة الشيخ بتاميت



أحد رؤساء الملائكة
كنيسة الملائكة بتاميت .



العذراء على العرش تحمل الطفل
كنيسة عبد الله نرقى .



بعض أشكال الرسل
كنيسة الملائكة بتاميت



أحد القديسين (يوحنا المعمدان)
كنيسة عبد الله نرقى .



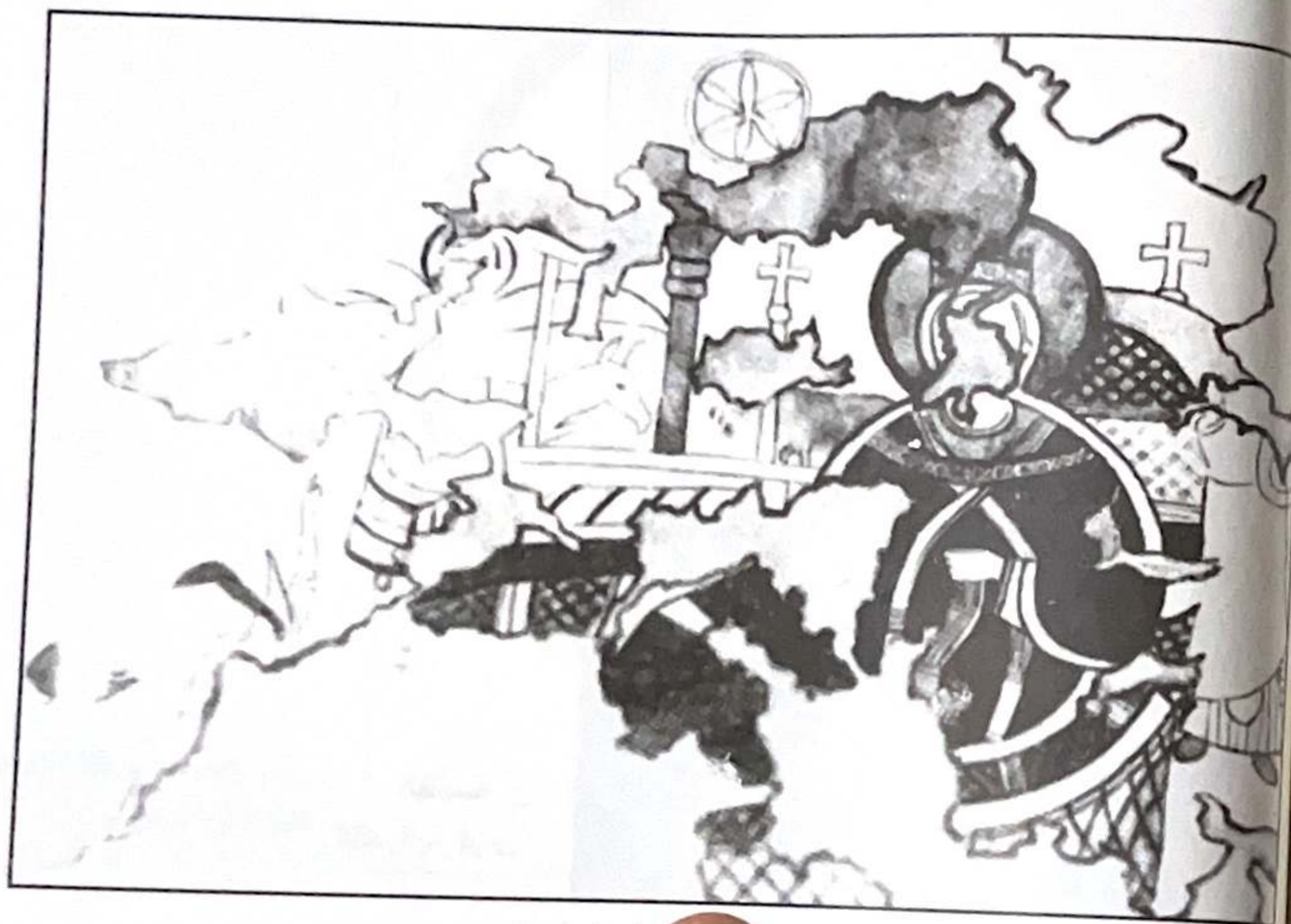
القديس الفارس چورج
كنيسة الملائكة بتاميت .



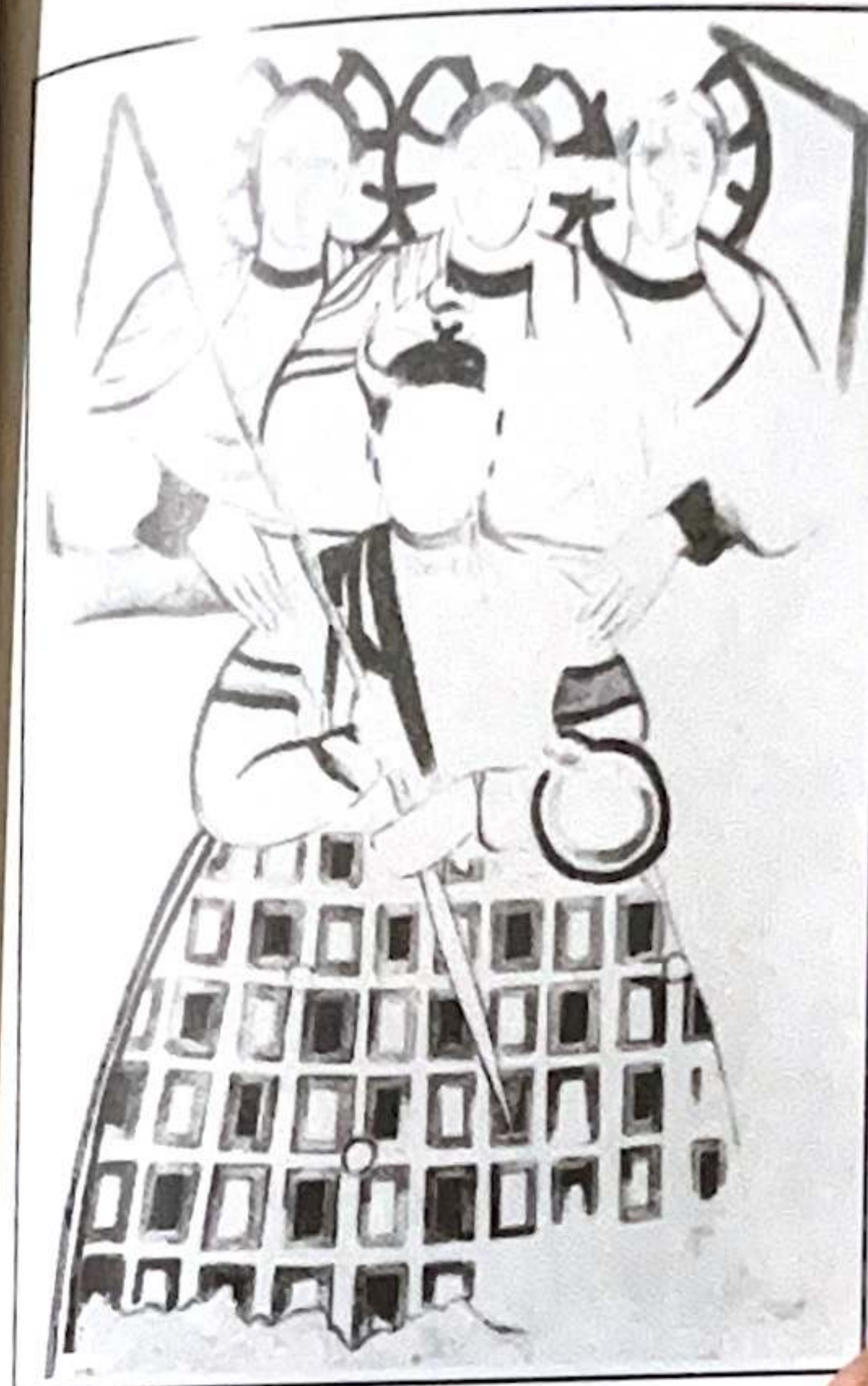
المسيح يحمى أسقفا
كنيسة بوابة النهر .



الظهور الإلهى مع ال...
كنيسة عبد الله نرقي...



الميلاد ... بفرس غرب .



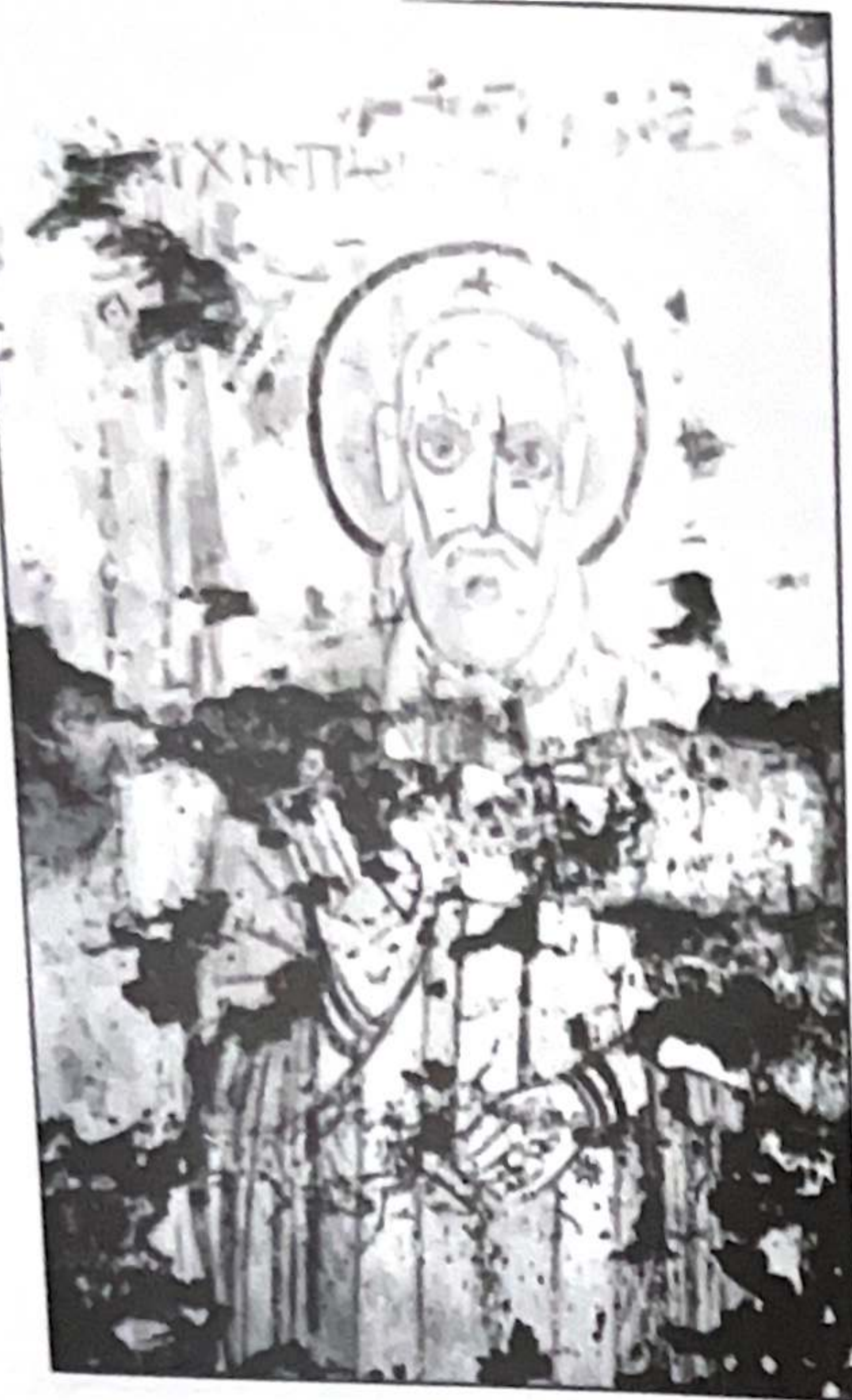
الثالوث المقدس يحمى نائب الملك فى نوباديا
كنيسة بوابة النهر بفرس غرب.



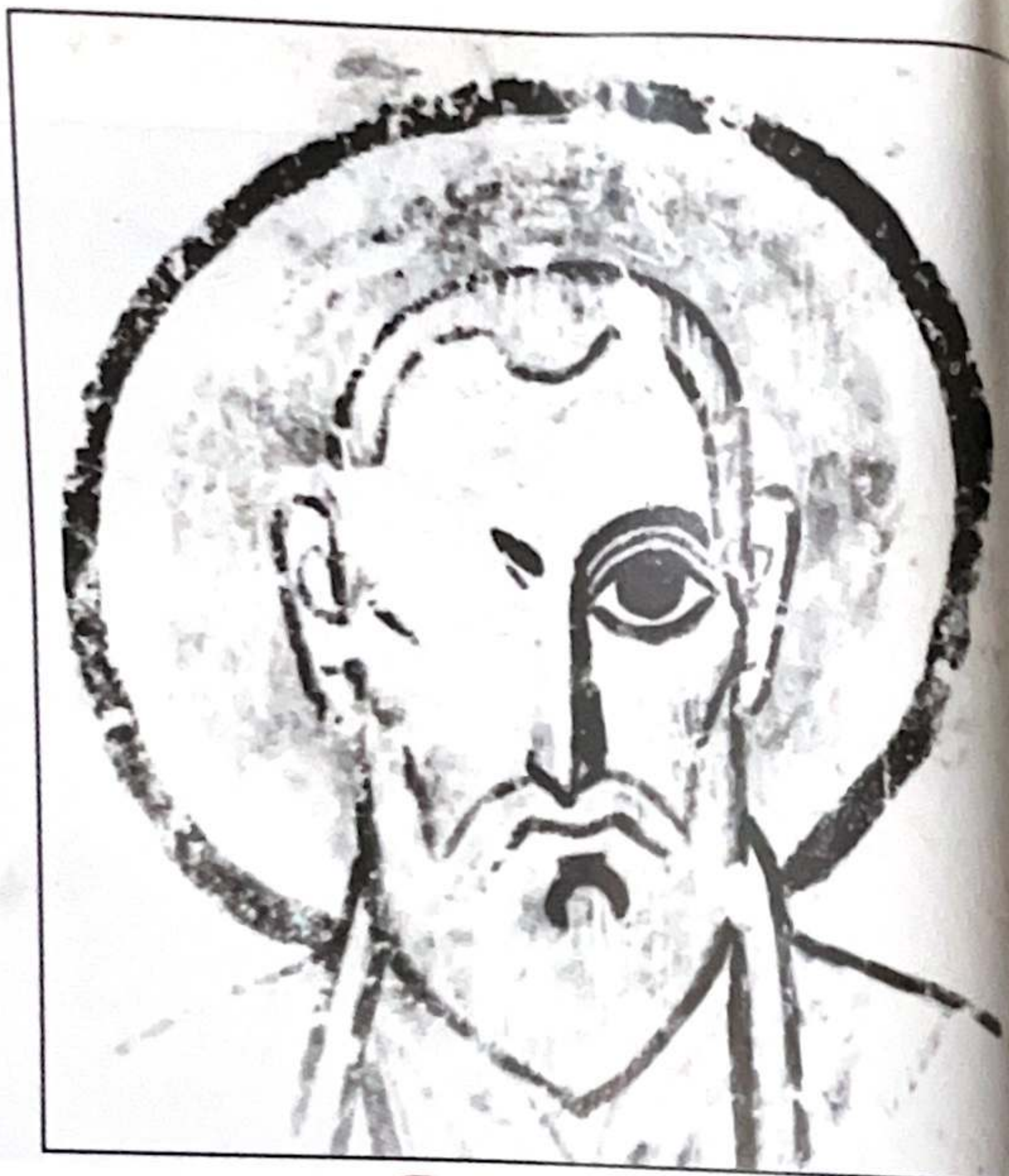
العذراء والطفل
كـــاتدرائيـــة فـــرس .



القديسة آن
كاتدرائية فرس .



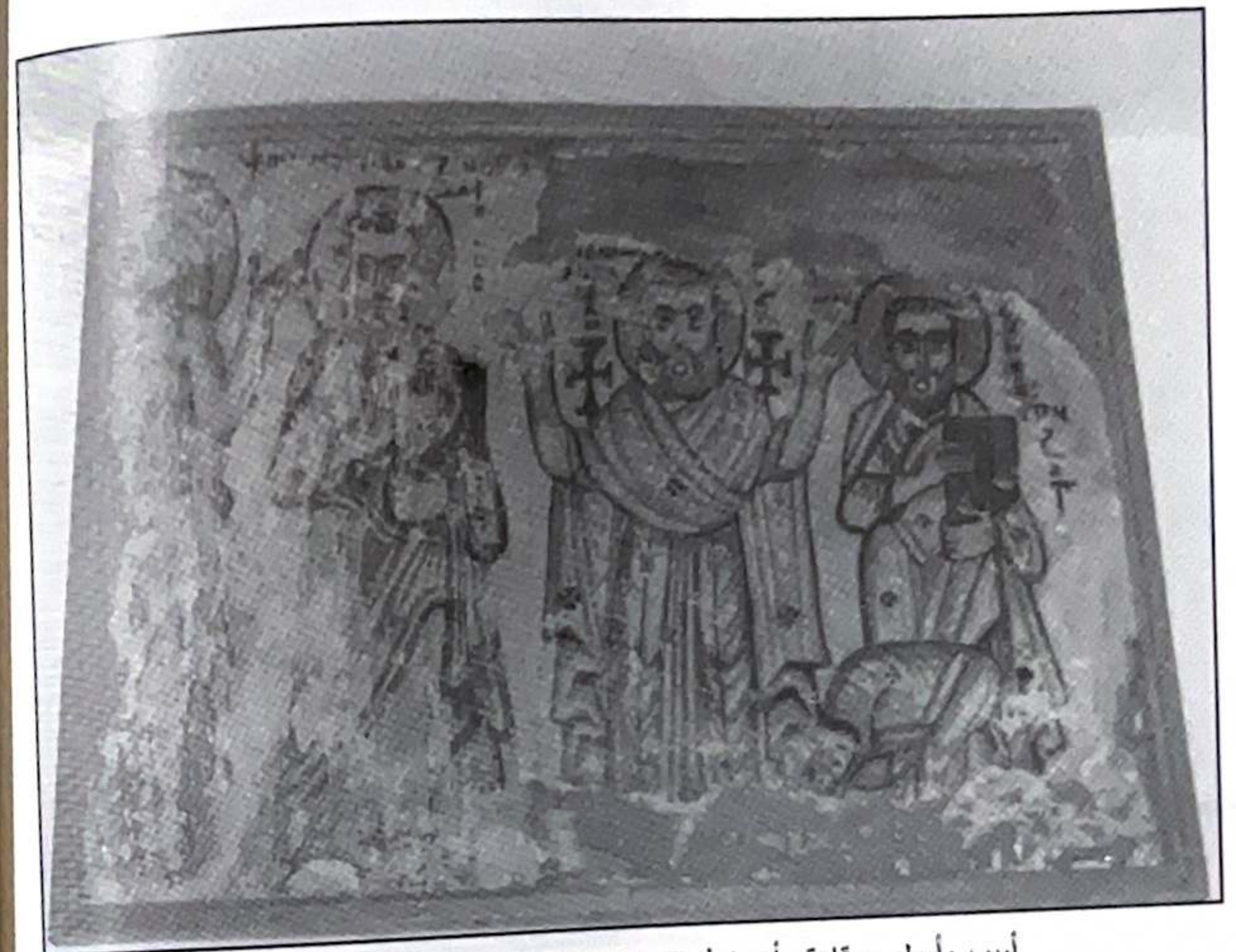
أغناطيوس رئيس أساقفة أنطاكية
كاتدرائية فرس .



رأس القديس يوحنا الانجيلى
كاتدرائية فرس .



شرقية باويط .



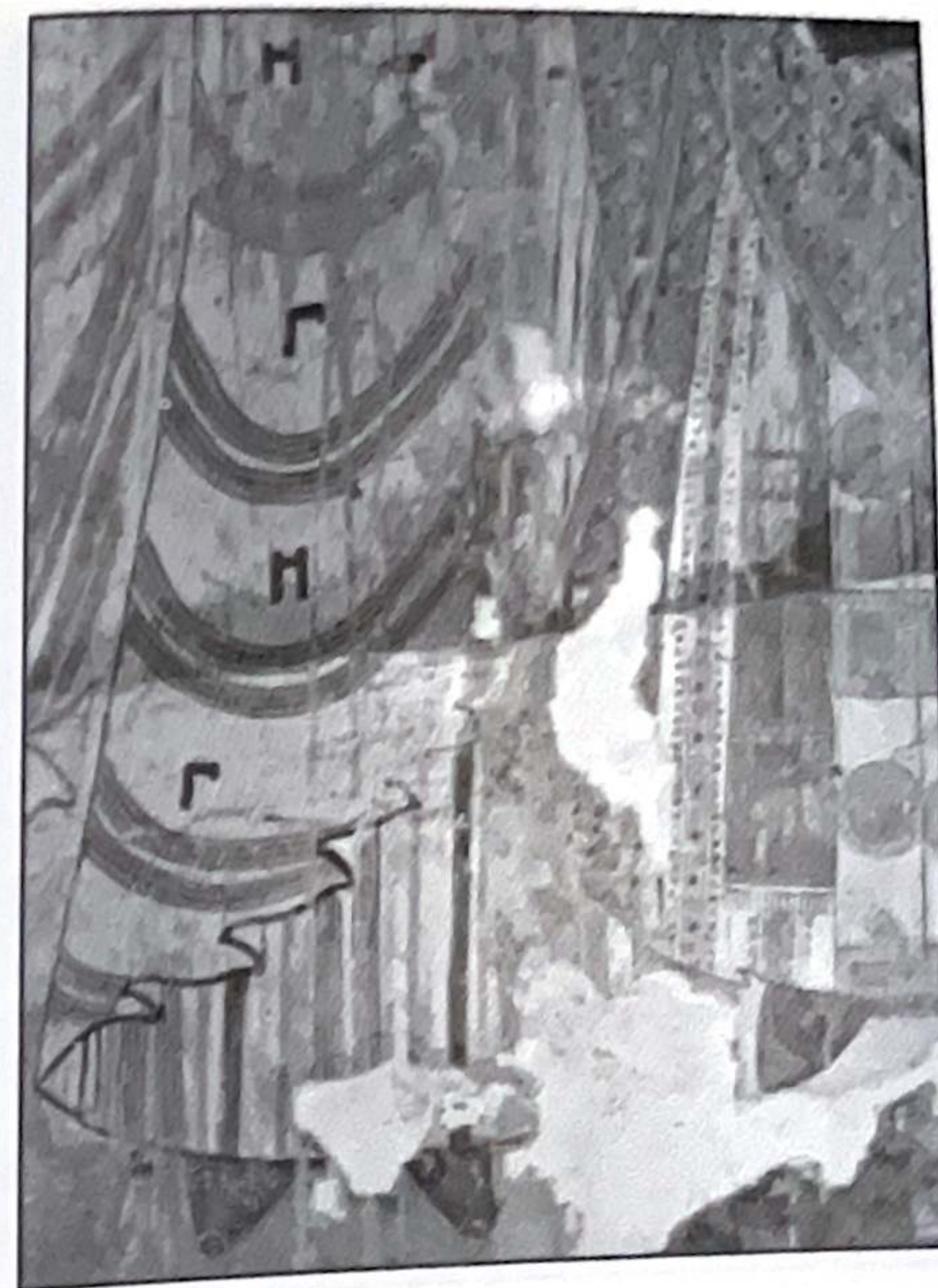
أبيب وأبولو ومقارة وأبو نوفر السائح مع اثنين من التائبين من سقارة .



رئيس الملائكة ميخائيل يحمى إحدى الملكات
كاتدرائية فرس.



تصاوير حنية الشرقية بكاتدرائية فرس .



تفصيل من ثياب الرسل بـ[illegible] الشرقية
فى كاتدرائية فرس .



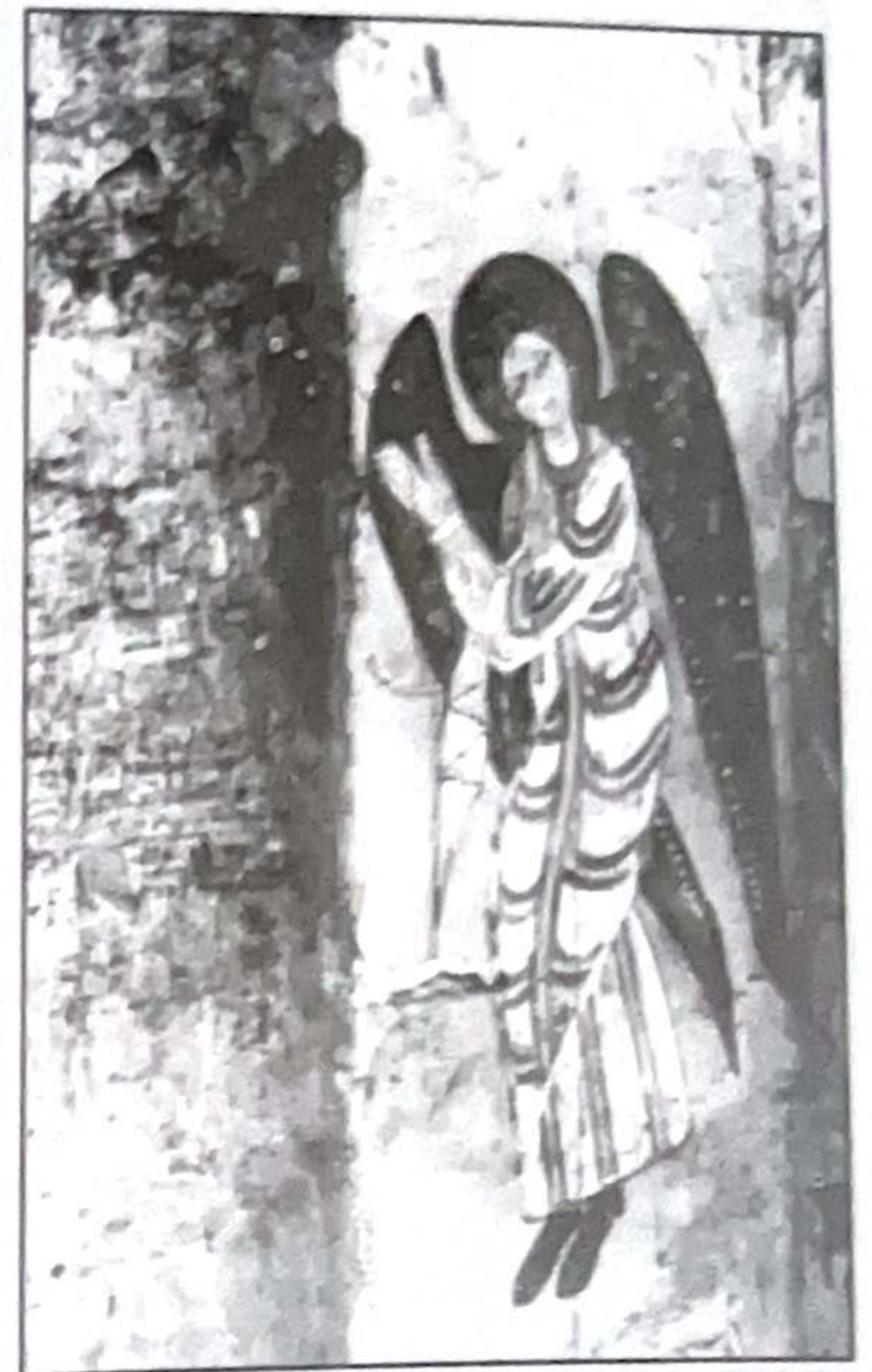
الأسقف كيروس
كاتدرائية فرس .



يوحنا فم الذهب
كاتدرائية فرس .



القديسة دميانة
كاتدرائية فرس .



أحد رؤساء الملائكة
كاتدرائية فرس .



رئيس الملائكة ميخائيل
كاتدرائية فرس .



رئيس الملائكة ميخائيل والفتية الثلاثة فى أتون النار – كاتدرائية فرس.



جزء من تصويرة تمثل بعض موضوعات الألم
كاتدرائية فرس .



جزء من تصويرة تمثل رئيس [illegible] ميخائيل
كاتدرائية فرس .



بقايا تصويرة تمثل رئيس الملائكة ميخائيل
كاتدرائية فرس .



العذراء ترضع الطفل
كاتدرائية فرس .



الميلاد - كاتدرائية فرس .



رئيس الملائكة ميخائيل
كاتدرائية فرس .



العذراء والطفل - كاتدرائية فرس .



العذراء والطفل على العرش
كاتدرائية فرس .



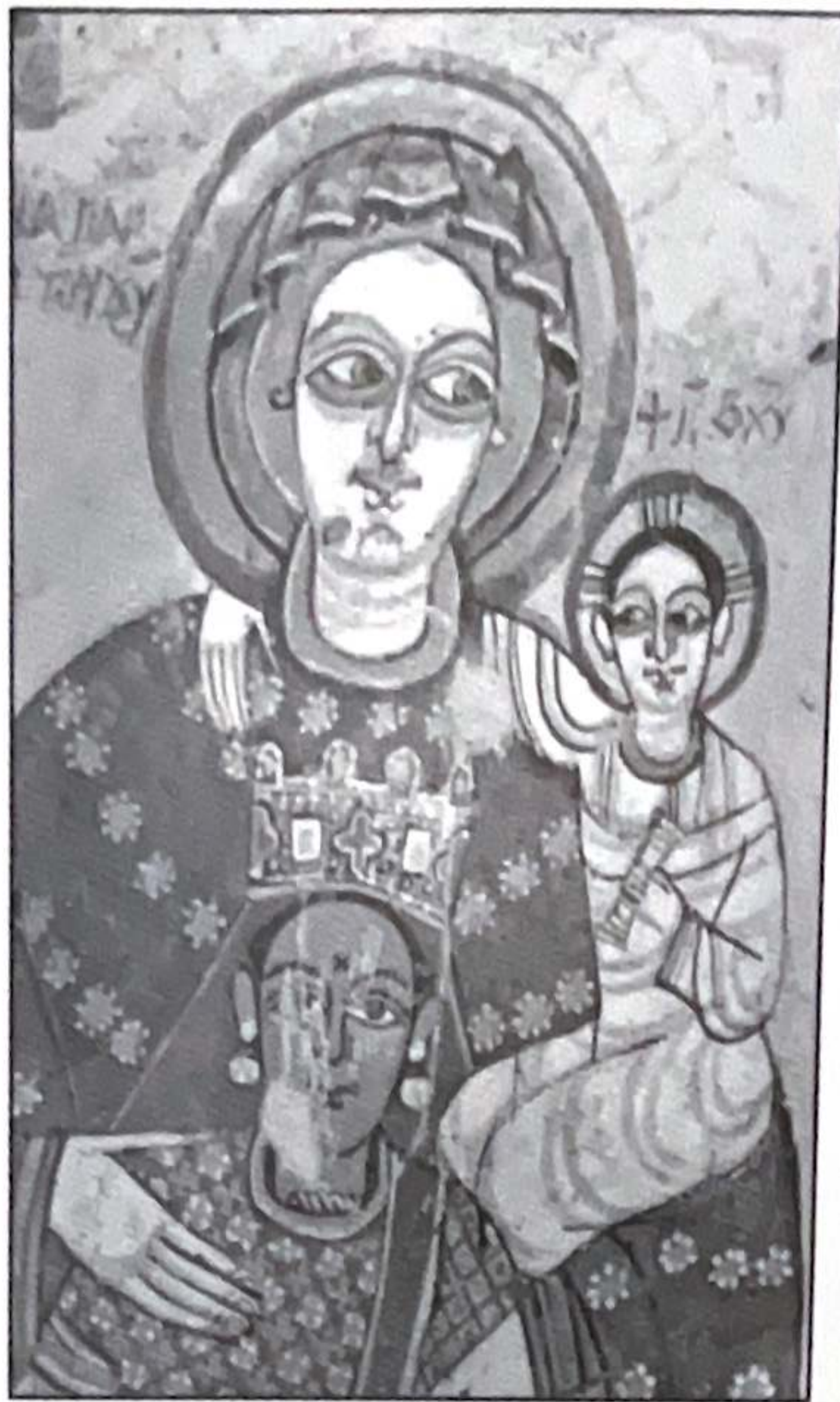
العذراء والطفل يحميان الملكة مارتا
كاتدرائية فرس .



جزء من تصويرة تمثل الثالوث المقد
كاتدرائية فرس



جزء من تصويرة تمثل المسيح يحمى نائب الملك
كاتدرائية فرس



العذراء تحمى أميرة نوبية
كاتدرائية فرس .



العذراء والطفل
كاتدرائية فرس .

فهرس الأشكال واللوحات

الشكل (١٩) نماذج من زخارف الطراز الأبيض فى كاتدرائية فرس .

الشكل (٢٠) نماذج من زخارف الطراز الأصفر والأحمر فى كاتدرائية فرس .

الشكل (٢١) نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الأول فى كاتدرائية فرس.

الشكل (٢٢) نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الثانى فى كاتدرائية فرس.

الشكل (٢٣) نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان الثالث فى كاتدرائية فرس .

الشكل (٢٤) نماذج من زخارف الطراز المتعدد الألوان المتأخر فى كاتدرائية فرس .

اللوحة (١) القديس مينا على ظهر جواده - تصويرة فى مخطوط عن معجزات القديس مينا .

اللوحة (٢) رئيس الملائكة ميخائيل - كنيسة معبد وادى السبوع .

اللوحة (٣) القديس بطرس - كنيسة معبد وادى السبوع .

اللوحة (٤) صليب مرصع - كنيسة معبد وادى السبوع .

اللوحة (٥) أحد القديسين الشهداء - كنيسة معبد «أبو عوده» .

اللوحة (٦) أحد رؤساء الملائكة مع قديس يحمل مبخرة - كنيسة الشيخ بتاميت.

اللوحة (٧) الصليب مع الظهور الإلهى - كنيسة الشيخ بتاميت .

اللوحة (٨) أحد رؤساء الملائكة - كنيسة الملائكة بتاميت .

اللوحة (٩) بعض أشكال الرسل - كنيسة الملائكة بتاميت .

اللوحة (١٠) القديس الفارس جورج - كنيسة الملائكة بتاميت .

اللوحة (١١) العذراء على العرش تحمل الطفل - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٢) أحد القديسين (يوحنا المعمدان؟) - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٣) القديسان فويبامون وابيما خوس على جواديهما - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٤) أحد القديسين الفرسان ورجل فى جرة - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٥) يوحنا فم الذهب والكاهن بيتو - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٦) الميلاد - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٧) الظهور الإلهى مع الصليب - كنيسة عبد الله نرقى .

اللوحة (١٨) الثالوث المقدس يحمى نائب الملك فى نوباديا - كنيسة بوابة النهر بفرس غرب .

اللوحة (١٩) المسيح يحمى أسقفا - كنيسة بوابة النهر .

اللوحة (٢٠) الميلاد – كنيسة القلعة بفرس غرب .

اللوحة (٢١) العذراء والطفل – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٢٢) القديسة آن – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٢٣) أغناطيوس رئيس أساقفة أنطاكية – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٢٤) رأس القديس يوحنا الإنجيلى – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٢٥) شرقية باويط .

اللوحة (٢٦) أبيب وأبولو ومقاره وأبو نوفر السائح مع اثنين من التائبين من سقارة .

اللوحة (٢٧) رئيس الملائكة ميخائيل يحمى احدى الملكات – كاتدرائية فرس.

اللوحة (٢٨) تصاوير حنية الشرقية بكاتدرائية فرس .

اللوحة (٢٩) تفصيل من ثياب الرسل بحنية الشرقية فى كاتدرائية فرس .

اللوحة (٣٠) الأسقف كيروس – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٣١) يوحنا فم الذهب – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٣٢) القديسة دميانة – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٣٣) أحد رؤساء الملائكة – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٣٤) رئيس الملائكة ميخائيل – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٣٥) رئيس الملائكة ميخائيل والفتية الثلاثة فى أتون النار – كاتدرائية فرس.

اللوحة (٣٦) جزء من تصويرة تمثل بعض موضوعات الألم – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٣٧) جزء من تصويرة رئيس الملائكة ميخائيل – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٣٨) بقايا تصويرة تمثل رئيس الملائكة ميخائيل – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٣٩) العذراء ترضع الطفل – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٤٠) الميلاد – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٤١) رئيس الملائكة ميخائيل – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٤٢) العذراء والطفل – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٤٣) العذراء والطفل على العرش – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٤٤) العذراء والطفل يحميان الملكة مارتا – كاتدرائية فرس .

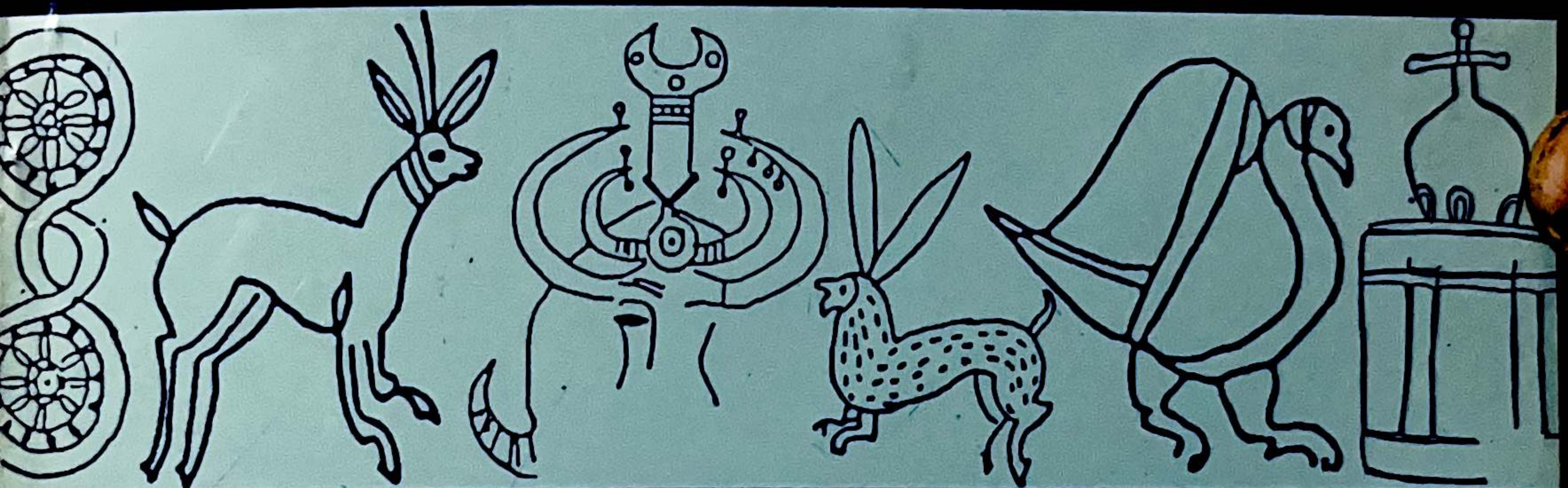
اللوحة (٤٥) جزء من تصويرة تمثل الثالوث المقدس – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٤٦) جزء من تصويرة تمثل المسيح يحمى نائب الملك – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٤٧) العذراء تحمى أميرة نوبية – كاتدرائية فرس .

اللوحة (٤٨) العذراء والطفل – كاتدرائية فرس .

محتويات الكتاب



تسعة جنيهات